

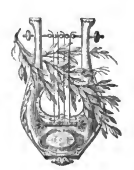


BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG,

REDIGIRT

VON

A. B. Marx.



SECHSTER JAHRGANG. 1829.

BERLIN,
IM VERLAGE DER SCHLESINGERSCHEN BUCH- UND MUSIKHANDLUNG.

1829.

INHALTS-VERZEICHNISS

ZU DEM

SECHSTEN JAHRGANGE

DER

BERLINER ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG.

I. Vorbereitende Aufsätze.

II. Kunstphilosophische Aufsätze.

III. Tonwissenschaftliche Aufsätze.

IV. Beurtheilungen gedruckter Werke.

Gegenstände.	Verfasser der Beurtheilung.	No.	Seite.
sänge von Polenz. 5. 6. Werk.	Marx.	3	17
4. Doppelquatuor von Spohr. Opus 77.	M.	3	17
16 Sologesänge von Händel, von A. B. Marx.	Marx.	3	19
— —	—	4	26
5. Handbuch der musikalischen Literatur v. Whistling.	M.	5	25
6. Ueber den Bau der Bogeninstrumente v. Otto.	Girschner.	5	36
7. Charinomos v. Seydel.	Marx.	6	41
— —	—	7	49
— —	—	40	315
— —	—	41	322
— —	—	42	331
8. Fuge und Kanon v. Girschner.	H. B.	6	43
9. Der Wiener Klavierlehrer von Czerny	M.		
10. Pianoforte – Schule von Herz	M.	8	57
11. Anweisung zu Choral-Vorspielen von W. Schneider.	B.	10	78
12. Klavierstücke von Herz	—	11	84
13. Satts Gedichte von Greith	G. B.	12	93
14. Biographie Mozart's	—	14 u.f.	108
15. Messe von Eybler	—	15	113
16. Liederhefte von Nägeli	—	17	135
17. Quatuor von Beethoven. Werk 155	M.	22	169
18. Der Hausirer von Onslow	C. W.	24	186
19. Pietro d'Abano von Spohr	M.	25	193
20. Balladen von Löwe	M.	26	204
— —	Marx.	47	371
21. Fuge und Choral von Stolpe	C. G.	27	213
22. Zwei Quatuors von Rode. Op. 28 No. 1	—	27	214
23. Verschiedene Kompositionen v. Braun	—	27	214
24. Symphonie v. Spohr	M.	28	217
25. Pharao, Oratorium von Schneider	—	33	257
— —	—	34	265
26. Geistliche Gesänge von Klaus	M.	37	395
27. Acht Scenen aus Faust von Göthe, v. Berlioz	M.	44	305
28. Berliner Musenalmanach für 1830	Marx.	44	313
29. Sämmtliche Werke v. Friedrich Schneider	M.	41	322
30. Ouvertüre und Chor zu den Ruinen von Athen von Beethoven	M.	42	329
31. Ouvertüre Op. 115 ferner Ouvertüre zu König Stephan und Prometheus v. Beethoven	M.	42	330
31. Zwei Quatuors von Braun	S. K.	42	330
32. Ideen zu einer rationellen Lehrmethode von K. Berg	Breitenstein.	44	345
33. Die Rückkehr in's Dörfchen von Blum	—	45	353
34. Generalbass-Schule von Gebhardi	G.	47	369
35. Knechts musikalischer Katechismus	G.	48	377
36. Generalbass-Schule und Methodenbuch von Knecht	G.	—	—
37. Faust von Spohr	M.	49	385
38. Einstimmige Lieder von Nägeli	—	—	—
39. Lieder von Fink	—	51	406

Viele unwichtigere Anzeigen sind übergangen.

V. Ausführlichere Beurtheilungen.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Musikwesen zu Neuwied	Zöllner.	1	3
2. Chelards Macbeth	Stöpel.	1	5
— —	—	2	9
3. Faust von Holtei	—	3	23
4. Die Stumme von Portici	B.	4	27
5. Torwaldo und Dorliska von Rossini	—	4	33
— —	—	5	38
6. Die Braut von Auber	—	6	46
7. Passionsmusik v. I. S. Bach	M.	8	57
— —	—	9	66
— —	—	10	79
— —	—	11	79
— —	—	12	89
— —	—	13	97
— —	—	16	121
8. Paganini	1026.	8	61
— —	Fouqué.	15	120

VI. Allgemeinere Korrespondenzen.

VII. Vermischtes (nur das Erheblichere.)

VIII. Musikbeilagen und Zeichnungen.

IX. Intelligenzblätter.

BERLINER

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 3. Januar. *Nro.* 1. 1829.

1829.

Wie zerreissen und zerspleissen
Menschen sich um Frucht zu bringen;
Nimmer kann es doch gelingen,
Hat der Herr es nicht geheissen.

Den es trieb, mit uns zu kämpfen,
Sei er nicht um Lohn bekümmert;
Ward ihm mancher Plan zertrümmert,
Soll's den Muth ihm nimmer dämpfen.

Einer zählet die Gedanken,
Webt sie durch das Menschenleben;
Fühlen Menschenwerk wir schwanken,
Ihm sei es anheim gegeben.

Sind wir Werkzeug, ob zur Ehren
Ein Gefäss, ob auch zum Spotte:
Mufti, Sultan es nicht kehren
Sammt der Janitscharen-Rotte.

Ging es heute nicht, zu preisen
Den wahrhaften Gott im Sange,
Nun wenn's Zeit ist wird erweisen
Er sich gnädig unserm Drange.

Kann doch selbst der Lug-Prophete
Dienen nur den ew'gen Plänen,
Und so kehrt sich zum Gebete
Was wir Fluchgeboren wähnen.

. . . .

3. Beurtheilungen.

Septième theme varié pour le Violon avec accompagnement de grand Orchestre composé par P. Rode. Op. 26. Berlin bei Schlesinger. Preis 2 Thlr.

Nach einer kurzen Einleitung (D-dur 4/4) wird ein interessantes Thema, das so anfängt:



fünfmal (zuletzt mit freierm Ausgange) von der Violin, zu einfacher Begleitung des Orchesters, mit Geschmack und Eleganz, bald feuriger und energischer, bald zarter variirt. Die Erfindung ist für diese Kompositionsgattung hinlänglich reich und bedeutend, das Spiel aber so glänzend, so fein nüanzirt, wie man es von dem trefflichen Meister seines Instrumentes nur erwarten kann. Die Spielmanier, Strichart u. s. w. ist überall sorgfältig bezeichnet, und so wird das Werk sowohl Meistern als Jüngern, besonders für Konzertgebrauch, höchst willkommen sein. Das Orchester ist nicht mehr in Anspruch genommen, als Konzertgeber unter den gewöhnlichen Umständen für ihre Unternehmungen zu wünschen pflegen.

Dasselbe Werk ist als;

Septième theme varié pour le Violon avec accompagnement d'un 2te Violon, Alto et Violoncelle. Berlin bei Schlesinger Preis 1 Thlr.

so wie als:

Septième theme etc. avec accompagnement de Pianoforte (Preis 1 Thlr. 5 Sgr.)

erschienen und so für kleinere Zirkel, wie für das leichte begleitende Studium brauchbar geworden. Die Begleitung in beiden Arrangements ist sehr leicht, die Ausstattung sämmtlicher Artikel aber trefflich zu nennen.

Sechs hebräische Gesänge von Byron, nach der deutschen Uebersetzung von Theremin, für eine Singstimme und Pianoforte komponirt von K. Löwe. Fünftes Werk zweites Heft. Schlesinger in Berlin. Preis 20 Sgr.

Das erste Heft dieser Gesänge ist bereits im vierten Jahrgange *), so wie die ersten Werke **) des Komponisten früher mit grossem Interesse angezeigt worden. Er ist einer von den wenigen Tondichtern unter den vielen Tonsetzern; dies ist das erste, was der kunstverwandte Blick an seinen Kompositionen wahrnimmt und woran er freudig fest hält, möge auch manches in der besondern Richtung des Künstlers ihm weniger zusagend scheinen. In solcher Theilnahme hat Ref. schon bei der Anzeige des ersten Heftes hebräischer Gesänge den Wunsch angedeutet, der Komponist möge sich auf verschiedenen Bahnen zeigen, um nicht durch Verweilen bei einer Klasse von Aufgaben den Schein der Einseitigkeit auf sich zu nehmen. Diesem ausgesprochenen, äusserlichen Grunde liegt aber ein wichtigerer innerer zum Grunde. Das Verweilen bei Einer, zumal bei einer untergeordneten Gattung, wie es schon an sich Einseitigkeit genannt werden könnte, zieht den Geist des Künstlers immer tiefer in eine isolirende und beschränkende Abgeschlossenheit, in der ihm endlich gar nichts, als seine subjektive Denk- und Empfindweise und eine unvermeidlich einschleichende Manier der Darstellungsweise übrig bleibt. Wer eine solche Richtung nothgedrungen, aus einem unersetzlichen Abgang höherer Kraft, nimmt: kann, wie früher Harder, Himmel, Sterkel und viele andre, eine Zeit lang anziehen, muss aber bald verfallen. Wer aber nur durch unbedenkende Vorliebe, oder ein bequemes Sich-gehen-lassen, dahin geräth — wol gar mit dem Vorwande: er folge nur seinem innern Rufe: dem sterben endlich höhere Kräfte in dem Schlummer, denen er sie überliess; den wird endlich die, nicht natürliche, sondern verschuldete Verfangenheit in eigner Subjektivität

*) No. 20. S. 157.

**) Jahrg. 1. No. 13 S. 116. Jahrg. 2. No. 23 S. 181.

und Manier nicht mehr losgeben, ihn begleiten — möge er — zu spät — sich auch die höchsten und freiesten Aufgaben stellen, für Kirche und Theater.

Zu den letztern Künstlern scheint dem Ref. der Verf. zu gehören; möchte es ein Irrthum sein! oder, ist es Wahrheit, möchte sie bald genug vom hochgeschätzten Künstler erkannt und beherzigt werden. Doch nicht ihm allein gilt unser Wort. — Die hebräischen Gesänge waren eine Erweiterung des Kreises, den der Tonsetzer sich in seinem öffentlichen Erscheinen zuerst gezogen; als solche ist das erste Heft derselben anerkannt. Das zweite, wie das erste, enthält in lyrischem Ergusse des Dichters Bilder, oder Erinnerungen eines besondern Zustandes. Das reiche Talent Byrons kann nirgends thätig geworden sein, ohne reiche Spendung tiefer Empfindung und glänzend schöner Anschauung zu hinterlassen. Aber die Wahrheit zeigt sich dem Blick dessen, der das jüdische Volk aus der Bibel und seinen spätern Begebenheiten kennt, nicht zuverlässiger, als etwa in Gessner die Bilder von arkadischem Leben. Es sind Ideale, die zwischen wirklichem Leben und leerem Traume dahin schwanken, durch die reiche Subjektivität des Dichters mit manchem nur ihm eignen Zuge geschmückt, öfters aber auch in leere Redseligkeit sich verlierend, wie z. B. in dem Gesang der Tochter Jephta.

Hierdurch war die Thätigkeit des Komponisten und unser Urtheil über sein Werk bedingt. Vor allem machen wir in Bezug auf das Vorausgeschickte darauf aufmerksam, dass er sich wiederum der Darstellung einer entlegenen, ja unwirklichen Welt gewidmet hat. Diese Aufgabe führt ihn oft zu eigenthümlichen, bisweilen zu bloss seltsamen Zügen. Eine Alterthümlichkeit und fast kirchliche Feierlichkeit fügt sich, mehr oder weniger glücklich verschmolzen, einer modernen Empfindungsweise, dem Ausdruck der Subjektivität des Tondichters, bei — tritt auch wohl ganz hinter diese zurück, wie z. B. in Sauls Gesange und dem ersten Liede, dessen Anfang zu schön ist, als dass man nicht den schwächern, ja weichlichen Fortgang beklagen müsste.

Und dies führt zu der letzten Bemerkung, die Ref. sich erlaubt. Schon in diesem Hefte, wie im dritten der Balladen will sich eine Manier mit Bequemlichkeit an die Stelle dichterischer Anschauung und lebendiger Empfindung setzen; und diese Wahrnehmung ist es, die die Richtung der Anzeige vom Inhalt des Werkes ab, zu dem Interesse des Tondichters hin, bedingte. Die Spuren dieses bequemen Sich-gehenlassens könnte er in der Fortführung des ersten Lieds vom vierten Takt an gewahren, wo der schöne Anfang in einer weichen Empfindsamkeit verschwimmt; in der Melodie des zweiten (besonders im dritten Takte des Gesanges), die in fünfmaliger Wiederkehr so Mannigfaltiges bedeuten, endlich sich „zu hoher Begeisterung“ erheben soll, was der Komponist in sich empfunden, aber nicht aus sich heraustreten lassen. Und so deuten uns auch die Schlüsse des vierten und fünften Gesanges auf ein tieferes Innere, das reicher und freier zu enthüllen die heilige Pflicht des Komponisten ist.

Welchen Werth übrigens diese Gesänge ungeachtet des in ihnen noch Vermissten, haben, braucht man den Freunden der frühern Hefte nicht erst zu sagen. Marx.

---

4. Berichte.

Einige Worte über den Musikbetrieb im Schullehrer-Seminar zu Neuwied.

Unter den Lesern der Berliner musikalischen Zeitung giebt es gewiss viele, die einerseits in Folge ihrer amtlichen Stellung, andrerseits aus reiner Theilnahme für die gute Sache selbst, den musikal. pädagogischen Bestrebungen unsrer Zeit die verdiente Aufmerksamkeit schenken, so dass ich keinen Anstand zu nehmen brauche, über die noch jugendliche Pflanzanstalt in Neuwied und die in ihr herrschende Gesangsmethode zu berichten.

Der als Pädagog wie als praktischer Musiker höchst ausgezeichnete Seminariendirektor Herr **Braun**, ein Schüler des würdigen **Zelter**, ertheilt, obwohl ein Musiklehrer in der Person des Herrn **Wendt** der Anstalt gegeben ist, dem aber bloss der Unterricht in der Harmonie und dem praktischen Orgelspiel obliegt, selbst den Unterricht in der Elementarlehre des Gesanges und zwar nach einer von ihm selbst geordneten Methode. Diese Gesangbildungslehre theilt er nämlich in eine **Vorschule** und **Hauptschule**. In der erstern, der **Vorschule**, leistet er Verzicht auf jedes sichtliche Tonzeichen (Note) und beschränkt sich lediglich auf reine Gehör- und Stimmübungen. Diese Uebungen haben zum Vorwurf:

1) Die Unterscheidung der Höhe und Tiefe der Töne,
2) Die Bestimmung der Anzahl der vorgespielten und vorgesungenen Töne.
3) Die Auffassung und Benennung der melodischen Hauptformen *).
4) Das Wiedergeben einzelner vorgespielter oder vorgesungener Töne, theils auf Vokale, theils auf die Silbe **la**, theils auf Zahlwörter.
5) Das Wiedergeben vorgespielter melodischer Formen.
6) Die Vergleichung zweier oder dreier Töne in Bezug auf ihre Zeitdauer.

*) Unter melodischen Hauptformen versteht Herr Braun:

a. den Tonschluss von unten c h c, genannt der erste Tonschluss von unten.
b. den zweiten Tonschloss von unten c g e, genannt der Basschluss;
c. den ersten Tonschluss von oben c d c;
d. den zweiten Tonschluss von oben c e d c;
e. den Dreiklang (steigend und fallend) c e g; g e c
f. den Dreiklang als Vierklang c e g c;
g. die steigende und fallende Achte c c c c;
h. die Viererreihe (tetrachord) steigend und fallend.
i. die Fünferreihe gegründet auf den Dreiklang;
k. die Achterreihe (Scala) nebst der Verbindung derselben untereinander.

Hier tritt die Nothwendigkeit ein, den Schüler mit der Kenntniss der Noten bekannt zu machen und somit beginnt:

Die **Hauptschule**, die sich

A) mit dem Treffen der Töne beschäftiget und zur Aufgabe hat; das sichtbare Zeichen (die Note) in hörbares zu verwandeln, gleichlaufend mit der Uebung. Das hörbare (den Ton) in Sichtbares zu verwandeln (Notirungskunst).

Die eben beschriebenen melodischen Grundformen werden nochmals durchgemacht in Beziehung auf ihre Notirung. Nach diesen folgen die Treffübungen, immer noch gebaut auf die Tonleiter, aber in immer mehr sich entwickelnder Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit. Diese Uebungen nun, die Herr B. sich besonders Behufs des Unterrichts erfunden, sind von einem unnennbaren Werth und von einer das Schönheitsgefühl allmählig, aber sicher entwickelnden Natur. Er bemüht sich nämlich jede einzelne Aufgabe zu einem wohlklingenden und rücksichtlich der melodischen Struktur symmetrischen Ganzen zu machen; eine Prozedur, die, wenn später im Zögling ein Produktionstalent sich entwickelt, unverkennbar das Gute hat: dass der Sinn für Ordnung, Ebenmaass, richtiges und schönes Verhältniss bereits seine feste Begründung erhalten und dem Zögling zur zweiten Natur geworden ist.

Die Hauptschule beschäftigt sich

B) mit der Lehre vom musikalischen Zeitmaass oder vom Takte,
C) mit der Lehre von der Dynamik

und endlich:

D) mit der Verbindung der Uebungen unter A, B, C.

Das wäre die ungefähre Ordnung der Dinge bei dem Unterricht im Gesang in der hiesigen Anstalt, welche Ordnung durch ihre Resultate sich glänzend bewährt; denn während meines Hierseins hatte ich mehrfache Gelegenheit, die Leistungen der Seminaristen, wie der durch diese unterrichtet werdenden Kinder zu beobachten. Die erstern sangen ganze Tonstücke ohne Be-

gleitung von schon bedeutender Länge, wobei auch nicht das geringste Herabziehen bemerkbar wurde. Wie viele Singvereine grosser Städte können sich dieser Tugend rühmen? Es wird Vorstehern von Seminarien, Singvereinen, und Gesanglehrern gewiss eine recht erfreuliche Nachricht sein, dass Herr Direktor Braun in Kurzem seine Gesanglehre mit allen dazu gehörigen Beispielen öffentlich herausgeben und ihr sonach einen allgemeinern Wirkungskreis eröffnen wird.

Für den Unterricht in der Harmonielehre und das praktische Orgelspiel besitzt die Anstalt in Herrn Wendt einen tüchtigen, seinen Lehrern Zelter, Klein und Bach Ehre machenden Musiker. Auch die von Herrn Weil erbaute Orgel in der hiesigen lutherischen Kirche, die der Benutzung der Seminaristen freigestellt ist, verdient sehr lobender Erwähnung, um so mehr, da Herr Weil mit äusserlich ungünstigen Einwirkungen (namentlich den Besuchen, die der Rheinstrom zuweilen der Kirche macht) schon *während der Aufstellung* und bald nachher zu *kämpfen hätte.*

Im Uebrigen bemüht sich Neuwied, in musikalischer Beziehung nicht hinter seinen Nachbarstädten Bonn und Koblenz zurück zu bleiben. Es besitzt sogar einzelne recht hervorstechende Talente in der Instrumentalmusik. Hr. Hackebracht und Hr. Werner sind tüchtige Geiger, Hr. Heifelmann ein eben so wackrer Violoncellist und der Hofmusikus Franz Kaiser ein Oboist, wie ihn wenige Kapellen aufweisen können. Nur in der Gesangmusik herscht tiefe Stille; aus welchen Gründen, ist mir als Fremder unbekannt. Zöllner.

Königstädter Theater.

Aus Berlin.

Mad. Devrient beschloss am Montag den 22. Dezember den Kreis der (zwei) Gastrollen, welche sie auf dem königstädter Theater gegeben hatte, mit der Anna in der „weissen Dame." Sie zeichnete sich wie in allen übrigen Rollen, in denen wir sie gesehen haben, durch ein meisterhaftes Spiel aus; dem Gesange war einige Erschöpfung nach so vielen Anstrengungen der letzten Zeit wohl anzuhören. Sie erhielt verdienten Beifall. Hr. Jäger hat an Hrn. Dietz einen sehr guten Nachfolger gefunden, den das Publikum in seinen Bestrebungen auch anerkennt.

Ueber Chelards Macbeth, eine grosse Oper in drei Akten *).

Wenn in Allem, was menschliche Kraft zu erringen vermag, der Mangel, das hartgefühlte Bedürfniss in der Regel als sichere Vorboten der befriedigenden Erfüllung angesehen werden können, weil Bedürfniss und des Mangels Noth die mächtigsten Hebel alles Treibens sind: so muss im Gebiete der Tonkunst, und namentlich der Oper, ein goldenes Zeitalter nahe sein; denn alle Liebe für Musik und theatralische Kunst hat sich fast ausschliesslich zur Oper hingewendet, und das arge Missverhältniss der produktiven Kraft unserer Zeit im Felde der Opern-Komposition gegen jene Vorliebe tritt darum auch in seiner ganzen Grösse und mehr und greller denn je hervor. Es mag diese Behauptung auf den ersten Anblick gewaltig kühn erscheinen, und mancher Opernfreund möchte wohl gern mir Dutzende von Opernkomponisten herzählen; aber ich kann die Behauptung: dass seit der Erfindung der Oper keine Zeit verhältnissmässig ärmer war an grossen klassischen Meistern der Opernkomposition, als gerade unsere neueste, nimmer zurücknehmen. In allen Epochen der Opern-Geschichte haben wenigstens einzelne Heroen vorgeleuchtet, neue Bahnen gebrochen, näher geführt zum fernen Ziele; nur jetzt aber fehlt es so sehr daran. Wir haben auch nicht einen Helden des Tages; Helden, an denen noch die nächst vergangene Zeit so reich war. Sie sind heimgegangen. — Wer sah nicht mit Stolz und den kühnsten Hoffnungen in sol-

*) Herr Chelard aus Paris hat diese Oper hier in München zuerst und mit vielem Beifall auf die Bühne gebracht, nachdem sie sich in Paris nicht auf dem Theater erhalten konnte. Der Ref.

cher Zeit auf unsern C. M. v. Weber? wer konnte über trostlose Armuth klagen, als Salieri, Winter, Beethoven noch lebten? — Aber sie ruhen thatenlos auf den Lorbeeren früherworbenen Ruhmes, wie Paer, Cherubini, Zingarelli — oder ihre Kraft scheint erloschen, der reiche Quell der Fantasie erschöpft, wie in Rossini und Spontini. Ich fürchte nicht, dass man mich mit den sonst ehrenwerthen Namen eines Spohr, Boyeldieu, Poissl, Mercadante, Auber, Lindpaintner, Kuhlau, Blum, und wie sie alle noch beissen mögen, die unzähligen deutschen, italienischen und französischen Opern-Komponisten, wird widerlegen wollen; denn auch die grössten unter ihnen gehen in einer nicht kathegorischen und dennoch allzuüberwiegenden Individualität unter, oder sind mehr oder weniger glückliche, oft geistreiche, aber auch eben so oft geistlose Nachtreter, also durchaus nicht originell, oder endlich sie verlieren sich in einer Allgemeinbeit, die dem grossen Haufen auf Augenblicke gefällt, aber ohne allen poetischen, ächt künstlerischen Werth ist, mithin nur allzubald spurlos verschwindet.

Zu einer solchen Zeit, unter solchen Umständen nun ist es sicherlich rathsam, dass wir allem Neuen, und zumal dem fremden Neuen, mit ernster strenger Prüfung entgegentreten, damit wir nicht in bewusstlosem Anstaunen uns von der Bahn verlieren, auf welcher die nächste Vorzeit uns und unsere Kunst so glücklich dem Ziele näher gebracht, zu glänzender Höhe erhoben hat. Wenn wir nicht vorzudringen vermögen, so lasst uns wenigstens mit redlicher Treue an dem halten, was wir haben, den einmal errungenen Platz behaupten.

Von diesen Ansichten ausgehend will ich versuchen hiernach eine möglichst treue kritische Darstellung der obgenannten Oper zu geben, da dieselbe, nach der Aufnahme, welche sie hier gefunden, bald in ganz Deutschland sich verbreiten dürfte, und wir Deutsche überall nicht genug besorgt sein können, der Beschuldigung gutmütbiger, eilfertiger Bewunderung alles dessen, was nur weit herkömmt, so viel als möglich entgegen zu treten.

Wie die Schriftsteller in der Regel die Vorrede zum Buche zuletzt, also aus der Nachrede eigentlich erst jene machen, so komponiren die Musiker und zwar sehr nothwendiger Weise die Opernouvertüren immer zuletzt, wenigstens nie zuerst, weil die Ouvertüre entweder die Quintessenz der musikalischen Gedanken der ganzen Oper, wohl oder übel zum Ganzen verbunden, enthalten — oder das ganze grosse Gemälde in nuce darstellen — oder endlich nur zu der ersten Scene einleiten soll. Auch die Ouvertüre zu Makbeth ist zuletzt komponirt, darum kann ich nicht damit beginnen, zumal da, wie sich zeigen wird, der Komponist darinnen nicht den Ideengang der Oper genommen hat. Beginnen wir daher gleich mit dem Werke selbst.

Die letzten Töne der Ouvertüre, wenn man, was so al ordinario am Ende derselben das grosse Haus durchdonnert, Töne nennen darf — sind verklungen, der Vorhang hebt sich unter Applaus, der der Aufführung der Ouvertüre gilt, und es beginnt ein Chor der Krieger, welche fragend und klagend den plötzlich verschwundenen Makbeth, ihren siegreichen Feldherrn suchen. Die Musik ist düster, aber ohne Wirkung, weil kein glückliches Motiv bedeutsam hervortritt, und die Tenori oft allzuhoch gelegt sind, daher kraftlos fistuliren müssen. Jetzt kündigt kriegerische Musik hinter der Scene des Prinzen Douglas Auftreten an, der in einem Recitativ und Arioso das abwechselnd durch des Feldherrn Lenox Antworten unterbrochen wird, sein Erstaunen über Makbeths Verschwinden ausspricht, und zuletzt mit den Kriegern abzieht, ihn zu suchen.

Diese ganze Scene ist zu breit, und bei weitem nicht so interessant gehalten, als sie es bei solcher Veranlassung hätte sein können; auch der Chor erhebt sich nicht über die Mittelmässigkeit. Die Bühne verwandelt sich in eine grausige Wald - Felsenschlucht. Zwei Hexen treten auf, und eine dritte verkündigt die Ankunft Macbeths. — Die Höllengeister werden beschworen und der grässliche Brei ge-

kocht. Diese Scene ist von einer so karakteristischen und zugleich genialen Musik begleitet, dass sie offenbar zu dem Besten gehört, was die dramatische Musik in solcher Art aufzuweisen hat, nur Schade, dass ihre gute Ausführung drei Sängerinnen erfodert, welche als zweite Sängerinnen ganz ausserordentliche umfangreiche Stimmen, und eine ungewöhnliche musikalische Festigkeit besitzen müssen, so dass die Oper nur da wird gegeben werden können, wo man so zu sagen fünf erste Sängerinnen hat. Nur einmal hat der Komponist in dieser Scene sich im Karakter ganz vergriffen, im dem Orchester-Satze nämlich, welcher dem berüchtigten Breikochen und Hexentanz unmittelbar vorangeht. Dieser ganze Satz, an Oboen, Flöten, kurz an die sanftern Blasinstrumente vertheilt, würde weit eher passen ein Gebet einzuleiten, als diese Scene, in welcher sich späterhin so ein wahrhaft teuflischer Gesang entwickelt; ist so zart, so innig, so süss ergreifend, dass wir ihn nur als des Kontrastes wegen hierher gestellt betrachten können, was um so wahrscheinlicher ist, als der Komponist fast durchgängig Karakter und Natur dem Streben geopfert hat, nur möglichst grelle Kontraste zu bewerkstelligen. Die Hexen verschwinden und Macbeth tritt auf, unmuthig, denn er fühlt sich von zauberischen Phantomen beherrscht, er der grosse Held fühlt sich in der Gewalt unsichtbarer finsterer Mächte. Diese ganze Scene ist vom Dichter mit vielem Glück und Geschick benutzt, die Gemüths-Situation unsers Helden dramatisch wirksam darzustellen, und ahnen zu lassen, welchen Kampf das bessere Ich des Helden mit den Lockungen der Sünde, mit des Stolzes und der Selbstsucht mächtigen Begierden kämpft.

(Schluss folgt.)

Grundsätze der Redaktion.

1) Alle Musikverständigen und Freunde der Tonkunst, wenn sie auch nicht schon besonders zur Theilnahme an dieser Zeitung eingeladen sind, werden als Theilnehmende gern aufgenommen. Jeder Beitrag, welche Ansichtweise und Meinungen ihm auch zum Grunde liegen, welchen Gegenstand er auch betreffe und welche Form ihm gegeben sei, ist willkommen, sobald er von Persönlichkeiten und dergleichen frei, und für die Tonkunst gehaltreich, seine Ausdehnung aber im Verhältnisse zur Wichtigkeit des Gegenstandes und zu dem Raume der Zeitung nicht zu gross ist. Namentlich sind sachgemässe Widerlegungen in der Zeitung erschienener Aufsätze so willkommen, wie jeder andre Beitrag — auch da, wo sie nicht ausdrücklich begehrt werden.

2) So willkommen sonach jeder für unsre Kunst zum Wort Berufene unter den Mitarbeitenden ist, so können doch Beurtheilungen neuerer Werke und Berichte wegen des dabei berührten persönlichen Interesse in der Regel nicht aufgenommen werden, wenn sich der Verfasser oder der sie vertretende Einsender nicht durch bekanntgewordene Kompositionen von hinlänglicher Bedeutsamkeit, durch selbständige Werke und früher bekannt gewordene Abhandlungen, oder durch freie Aufsätze in der Zeitung selbst über seinen Beruf zu öffentlichen Aussprüchen vor dem Publikum selbst ausgewiesen hat. Gleich berechtigt erscheinen wohl jedermann Bühnen- und Kapelldirektoren, so wie Musikdirektoren an Universitäten durch das ihrer Stellung gebührende Zutrauen. Sollten wichtigere Einsendungen ohne Erfüllung einer dieser Bedingungen erfolgen, so wird sich die Redaktion, so weit es überhaupt und neben dringendern Geschäften möglich, gern einer besondern Prüfung über die Annehmbarkeit unterziehen, ist aber ausser Stande, sich dazu für jeden Fall zu verpflichten. Unerlässliche Bedingung für die Aufnahme ist aber, dass der Einsender sich der Redaktion nennt. Diese sichert auf Verlangen Verschwiegenheit des Namens zu, obwohl in einer Zeit, wo Anonymität so vielfach gemissbraucht worden, Beiträge mit Namensunterschrift oder wenigstens unter einer stehenden Chiffre weit erwünschter und voraussetzlich auch bei dem Publikum eines grössern Zutrauens im Voraus sicherer sind.

3) Veranlassen kann die Redaktion nur

die Beurtheilung solcher Werke, von denen ein Freiexemplar für den Beurtheiler eingesendet wird. Findet sich jedoch einer der geehrten Theilnehmenden bewogen, von nicht eingesendeten und vertheilten Werken eine Beurtheilung zu liefern, so kann dieser Beitrag nicht anders als höchst dankbar aufgenommen werden.

Um kein wichtigeres Werk aus Vergessenheit der für die Einsendung Interessirten aus den Augen zu verlieren, wird die Redaktion in solchen Fällen die Verlagshandlung ausdrücklich mittels gedruckter und eigenhändig unterzeichneter Addressen zur Einsendung einladen. Sehr dankbar wird sie die Erinnerungen an dergleichen Werke, die übergangen scheinen, von den Mitarbeitenden oder jedem Andern benutzen.

Eingesendete Werke, die von der Redaktion oder dem Beurtheiler nicht zur Anzeige geeignet befunden werden, erhält der Einsender unversehrt zurück, mit kurzer Angabe der Gründe des Verfahrens. Gern werden ältere Werke von Wichtigkeit in Erinnerung gebracht werden, sofern sie nur Anlass zu fruchtbaren Betrachtungen versprechen.

4) Bei der Vertheilung der eingesandten Werke sucht die Redaktion soviel wie möglich jedes demjenigen Mitarbeiter zuzuweisen, von dem sich die beste Harmonie der Ansicht und des Verfahrens mit dem Verfasser voraussetzen lässt; dies geschieht nicht etwa für die grössere Annehmlichkeit der Arbeit, oder gar aus einer sehr unnöthigen Schonung und Begünstigung der Verfasser, sondern weil der Beurtheiler innigst befreundet sein muss mit dem anzuzeigenden Gegenstande, um seine Obliegenheit als dessen Ausleger, Herold und Vermittler zum Publikum bestens zu erfüllen; sodann weil man seine eigne Weise an der ähnlichen Anderer besser erkennen und beurtheilen lernt, als an einer heterogenen, zu deren friedlicher Erfassung und Einigung mit der unsern wir erst einen über beide erhabenen Gesichtspunkt erlangt haben müssen.

Im letztern liegt aber gegründeter Anlass zu Ausnahmen von jener Regel, die (um es allgemein auszusprechen) dann eintreten, wenn etwas Höheres als die Erkenntniss des gegebenen Werkes und seiner Sphäre zu hoffen ist und gegeben werden soll. Die Ausführung der Regel und Ausnahme setzt sonach allerdings eine wenigstens allgemeine Kenntniss des zu beurtheilenden Werks und seines Verfassers und des Beurtheilers voraus; man darf daher von den Mitarbeitenden bestimmtere Aeusserung über ihre Intentionen und vom Publikum Rücksicht auf die Schwierigkeit in der Ausführung dieser Grundsätze hoffen.

5) Keine Korrespondenz kann zugelassen werden, deren Verf. sich nicht der Redaktion bekannt macht. Dagegen wird von der Redation jedem auf Verlangen die strengste Anonimität zugesichert.

6) Widerlegungen der Mittheilungen andrer Blätter können nur dann in dieser Zeitung Aufnahme finden, wenn sie an und für sich vollkommen fasslich und überdem der Tendenz der Zeitung nach No. 1 entsprechend sind.

7) Bereits im Laufe der frühern Jahrgänge war die Redaktion durch schriftlichen Vertrag vor jeder Einmischung in das Essentielle ihres Verfahrens (Wahl der Mitarbeiter, Vertheilung der zu bearbeitenden Gegenstände, Annahme und Verwendung der Aufsätze, vollkommene Unbeschränktheit der Meinung und Darstellung) von Seiten des Herrn Verlegers gesichert, wie öffentlich bekannt gemacht worden ist.

Durch einen neuen schriftlichen Vertrag ist nicht nur diese Unbeschränktheit gesichert, sondern auch das äussere Arrangement mit den geehrten Herren Mitarbeitern dergestalt ganz dem Redakteur überlassen, dass fernerhin nicht einmal die Nennung derselben gegen den Herrn Verleger, oder irgend eine Verhandlung zwischen ihnen und letzterm erfoderlich ist, namentlich die Honorarzahlungen ohne weitere Unterhandlung und Berechnung mit dem Herrn Verleger auf blosse Anweisung vom Redakteur erfolgen.

A. B. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 10. Januar. ——— *Nro.* 2. ——— 1829.

4. Berichte.

Ueber Chelards Macbeth, eine grosse Oper in drei Akten.

(Schluss.)

Zuerst treten die Hexen auf mit dem bekannten shakespearschen Hexengruss, und regen dadurch Macbeths Phantasie so auf, dass er die Königskrone zu sehen meint, aber auch den Dolch für die Brust des väterlichen Freundes u. s. w. Die Musik wechselt hier karakteristisch *mit begleitendem Recitativ* und Kantilene und *ist meist sehr gelungen* zu nennen; nur müssen wir auch *hier* wieder eine ermüdende Breite beklagen, die da freilich nicht zu vermeiden war, weil sich der Komponist überall weniger an ein Erfassen des Gesammtkarakters, als vielmehr sehr oft einzelner Worte gehalten hat, was dann noch störender wird, wenn der noch nicht zum *klaren* Verständniss seiner Aufgabe gekommene Sänger, wie hier Herr Pellegrini, neben und zwischen den Ausdrücken der heftigsten Leidenschaft, die Worte „Freund," „mein König" und dergleichen, mit zuckersüssen Tönen giebt und mit Mienen und Gesten begleitet, als wollte er mit der Geliebten kosen. Eine neue Scene, die *letzte* dieses ersten Akts beginnt endlich mit dem Erscheinen der Macbeth suchenden Krieger. Macbeth ist heftig erschüttert durch diesen Beweis der Liebe seiner Krieger, und wird es noch weit mehr, als Prinz Douglas kommt, ihn ehrfurchtsvoll in des dankbaren Königs Namen als Than von Cawdor zu begrüssen, ihm zu verkünden, dass der König seine Gastfreundschaft für die nächste Nacht in Anspruch nehme; denn es durchblitzt ihn die Ahnung der ganzen grässlichen Erfüllung des Hexengusses. Was Douglas bei der Gelegenheit singt, ist allzu süsslich und galant gehalten, wie denn überhaupt dieser Ritter in der ganzen Oper eine höchst unritterliche Rolle spielt. Unter freudigem Chorgesange des ganzen Heerhaufens ziehen endlich alle ab und — der erste Akt ist am Ende.

Ueberschauen wir nun das Vorgekommene noch einmal, so ist eigentlich nur wenig für die Exposition des Ganzen geschehen. Wir kennen erst zwei Karaktere, und am Ende auch diese nur halb. Macbeth sehen wir mehr leidend als handelnd, wenigstens wird das Letztere nie ganz durch Erzählungen von errungenen Siegen u. s. w. ersetzt werden, und Douglas ist, wie schon angedeutet, überhaupt nur ein Halbkarakter. Daher darf es uns denn nicht Wunder nehmen, wenn wir nun im zweiten Akte erst noch mit durchmachen müssen, was im ersten fortgelassen ist. Es stürmt da nun freilich während zwei Stunden fast arg auf uns ein, aber was haben denn nicht die guten Berliner schon müssen ertragen lernen, seit Spontini's Olympia dort florirt, gegen welche Leuten, die bis dahin nur Gluck und Mozart und dergleichen kleine Musik gehört hatten, der Zapfenstreich von 40 Tambours eine ganz zahme Musik schien? Fragt sie nur jetzt, die Berliner, wegen des Cyklopen-Chors im Alcidor, und sie werden für ihn, trotz eines Lehrsatzes in Eberhards Lehrbuch der Aesthetik, ganz vortrefflich zu argumentiren wissen. Um zu wirken — denn Effek-

ist das grosse Losungswort der französischen Komponisten — hat unser Cbelard nun eben ausser allen möglichen Blas- und Schlag-Instrumenten, Blitz und Donner, chinesischem und anderm Feuer, ein anderes Mittel versucht; er hat alles wahrhaft Interessante, alles Wesentliche des Stücks in den einen zweiten Akt geschoben; denn es könnte ganz füglich mit diesem hegonnen nnd geschlossen werden. Und siehe da, es gebt auch, hat es unsern Münchnern doch gar inniglich gefallen! Sehen wir nun, was er enthält. Die Bühne stellt einen Prunksaal in Macbeths Schloss vor, und zechende Ritter singen einen ziemlich muntern Trinkchor, der jedoch keineswegs eine Vergleichung mit einem ähnlichen in Spohrs Jessonda aushält. Nach dem wirksamen Schlusse treten die Ritter ah, und Lady Macheth erscheint. Diese Partie ist unbedingt die gelungenste, die vollendetste im ganzen Gemälde. Der einzige Vorwurf, den man Ch. machen könnte, wäre etwa, dass sie durchaus zu grossartig gehalten ist, dass fast nirgends das Teuflische ihres Beginnens durch die Musik angedeutet ist. Aher wer mag hierüher hestimmt entscheiden, wer mag es widerlegen, wenn ein dritter spräche: „dieser Anfang der grossen Arie, klingt er nicht wie Höllentriumph!“ u. s. w. Die Scene der Lady Macbeth wird aher noch ganz besonders dadurch von ausserordentlich schöner mächtiger Wirkung, dass sich gleichsam ein Wechselgespräch dabei entwickelt. Während nämlich Lady Macbeth auf der Bühne in teuflischem Grimm raset, klingen aus dem anstossenden Saale Jubellieder der Umgebung des Königs zwischen durch, mit dem Refrain: Er lebe lang, den das kronenräuberische Weib dann grässlich parodirt und wodurch Ch. das höchste im Streben nach Kontrast fast erreicht hat. Da tritt in düsterm Sinnen Macbeth auf. Das fürchterliche Weib stürmt ihm entgegen, denn sie will Trost von ihm, vor allem das Versprechen seines Entschlusses zur Ermordung des Königs. Ein tüchtiger Zweigesang, in welchem sich Ch. abermals als einen für die dramatische Musik Berufenen bewährt. Denn wer möchte Macbeths Töne hören und nicht sogleich hegreifen, dass er der Treue, der Ehre und dem Danke ein Loblied singt? Jetzt beginnt ein Aufzug. Der König kommt, umgeben von seiner Tochter Moina und Douglas ihrem Verlobten, von seinen Dienern und dem Volke. Er freut sich der Ruhe des Friedens, dankt Macbeth und seiner Gemahlin, und es entwickelt sich nun ein Ballet, das hier aus einem sehr sinnig komponirten Pas des deux des Herrn Rozier und der Madame Horschelt hesteht, welchem ein gleichfalls trefflich ausgeführter Waffentanz folgt. Die nächstfolgenden Scenen aher sind so verworren, so ein Gemisch von den verschiedensten Gemüthssituationen, nicht allein unter allen bei der Handlung interessirter Individuen, sondern sogar in einer und derselben Person, dass ein vernünftiger Zusammenhang nur mit Mühe hineingebracht werden kann. Etwas weniges von Vernunft sollte doch aber immer, selbst in der wüthendsten französischen Oper, sein. Nach dem Ballet ertönt im Chor der Ruf: auf zum Gebet. Alles, den König ausgenommen, fällt auf die Knie, und das Gebet wechselt nun zwischen Dunkan und dem Chor, geht aber bald zu einem Quintett über, welches der Chor stellenweis begleitet, und das ganz in der Rossinischen Canon-Manier, ohne Wahrheit im Ausdruck ist. Darnach wendet sich Dunkan wieder zur Tochter und zu Douglas, diese antworten, und so haben wir wieder ein Stückchen Terzett. Endlich erklärt Dunkan in einem Adagio Douglas zu seinem Sohn und Nachfolger, und es folgt wieder ein fünfstimmiger Satz, in welchem Macbeth halb versteckt, doch so seine Wuth über diese Ernennung des Douglas äussert, dass es Dunkan bemerkt. Lady Macbeth und Moina suchen Macbeth zu entschuldigen und erinnern, dass ihrer das fröhliche Mal wartet u. s. w., worin auch Dunkan einstimmt. Aber obwohl er wiederholt singt: eilt zum Pokal, so fodert er doch gleich wieder Macbeth auf, den Eid der Treue zu schwören, beharrt aber nicht darauf, sondern begnügt sich am Ende mit der Redensart: „brütet jemand auf Verrath, so folge Fluch der bö-

sen That, nur Treue findet ihren Lohn.“ Der König fühlt endlich die Wirkungen des erhaltenen Schlaftrunks, ahnet seinen nahen Tod, segnet Moina und Douglas noch, und wanket, auf diese gestützt, ins Schlafgemach. Alles geht ab, nur Macbeth und sein Weib sind noch auf der Bühne. Wie nun in der ganzen grossen Scene kein vernünftiger Zusammenhang zu finden ist, so ist auch keine besondere Tiefe und innere Verknüpfung der musikalischen Ideen wahrzunehmen. Das Ganze haspelt sich so nach und nach ab, und das Quintett, das sogar manche eigenthümliche schöne Gedanken hat, tritt zu bleibendem Eindruck nicht bedeutsam genug hervor, weil es kein wesentliches Glied des Ganzen und offenbar nur eingeschoben ist, um — dadurch einen recht grellen Kontrast zu gewinnen. Ausserdem ist durchaus nicht abzusehen, was das Gebet nach dem Ballette soll, wie sich denn überhaupt gar manche Fragen hier aufdrängen. Z. B. wie kommt es, dass nun auf *einmal Douglas Macbeths* Zorn und Eifersucht *erregt, da Douglas* mit Moina doch längst verlobt war und Macbeth es auch längst wusste? Wie mag man den alten kranken König, bei so gegründetem und sogar öffentlich ausgesprochenem Verdacht gegen Macbeth, so ganz allein ohne Wachen, ohne hinreichenden Schutz und Hülfe lassen? Wie mögen Moina und Dunkan selbst singen: „Kommt zum fröhlichen Mahl, es winkt der Pokal,“ da sie doch unmittelbar darauf alle zu Bette gehen? u. s. w. Aber wir haben in diesem zweiten Akte noch nicht genug gesehen und gehört, er ist noch immer nicht zu Ende. Lady Macbeth malt ihrem Gatten nun das Glück, das ihrer wartet, wenn der König stirbt, bittet, bestürmt ihn, keine Zeit zu verlieren, den König zu morden. Da schlägt die Glocke zwölf, und jetzt verdoppelt sie ihre bisher fruchtlosen Anstrengungen. Macbeth schwanket noch immer, das wuthentbrannte Weib entreisst ihm endlich den Dolch und will selbst die That vollführen; aber sie kann nicht. Endlich gelingt es ihr, Macbeth durch Drohen und Bitten zur Mordthat zu bewegen. Ein heftiger Donner verkündigt, dass sie gethan, Macbeth stürzt aus dem Gemach des Königs zurück und die Furien der Hölle begleiten ihn, treten ihm überall drohend entgegen, bis er ermattet liegen bleibt und — der Vorhang fällt. Dass es nun während dem Allen nicht an gehörig lärmender Musik fehlt, versteht sich, doch geht sie neben dem Interesse der Situationen fast wirkungslos am Zuschauer, der jetzt als solcher besonders interessirt ist, fast spurlos vorüber. Dass das Finale in dieser Art nicht von grosser Wirkung sei, da die Hexen und Höllengeister, welche Macb. überall entgegentreten und verfolgen, nicht singen, wird man uns gern glauben. —

Dritter Akt. Es ist Nacht; Moina kommt von ihren Frauen begleitet, denn der Träume Schreckenbilder lassen sie nicht Schlaf finden, sie ist ängstlich um den Vater besorgt, fürchtet für ihn und singt nun in einem alla Polacca von ihrer Liebe und Liebesglück. Endlich kommt auch noch Douglas von Angst und Furcht gejagt und — stimmt mit in das Thema ein: Welch Glück! welche Lust! von dir geliebt zu sein u. s. w., so dass es am Ende wohl gar gefallen könnte, wüsste man nur nicht, dass der Vater drinn ermordet liegt. „Aber Sie nehmen es auch gar zu streng, in der Oper kann nun einmal nicht alles so ganz natürlich zugehen, dann müsste man gar Vieles gar nicht singen; kurz ohne dergleichen Unsinn gäb' es vielleicht gar keine Oper.“ — Allerdings, kann in der Oper nicht jeder Schritt lang und breit motivirt werden, es muss der Fantasie so mancherlei überlassen werden; aber all' derlei Licenzen sind nur zu rechtfertigen, wenn sie der Effekt, die raschere Entwickelung des Ganzen, kurz ein grosser Gewinn für das Kunstwerk fodert. Dies ist jedoch hier keinesweges der Fall, denn die Wirkung des vorigen Akts wird nicht nur ganz gestört und wo möglich aufgehoben, — der Zuhörer wird dadurch nicht nur an den Anfang zurückgeworfen, sondern er wird überall durch die Unnatur dieser Scene, höchst unangenehm gereizt. Jetzt drängt es nur nach des Königs Schlafgemach hin; was dort geschehen, davon

will der Zuschauer bestimmte Kunde. Dies hat alles auch sicherlich Dichter und Komponist gefühlt, aber was thut man nicht um des Kontrastes willen, und dann, die Hauptsache nicht zu vergessen, haben wir doch die kostbaren Sängerinnen, aus deren Kehle die Töne wie Rosenkranzkörner über das entzückte Publikum hinträufeln, und das grössere Publikum, das nur dann am meisten klatscht, wenn Tausende von Tönen aus der Lerchen Atmosphäre der dreigestrichenen Oktave bis zur tiefsten Tiefe hinab, Regentropfen gleich, hervorperlen!! Während Douglas und Moina noch singen, versammelt sich Volk, den König am Morgen zu begrüssen — aber da wankt die nachtwandelnde Lady M. mit einem Licht näher, bleich und verstört. Alles tritt schaudernd zurück, ihr Thun zu beobachten. Sie wischt das Blut, das sie an den Händen zu sehen meint, ohne dass es verschwindet, und zeigt sich gequält von der Sündenschuld bitterstem Jammer. Ihre Aeusserungen vermehren Moinas Angst um den Vater, sie spricht das Wort König, und die Nachtwandlerin ruft in fürchterlichen Tönen — der ist todt. Diese ganze Scene ist wieder mit grosser Liebe und Sorgfalt gearbeitet, und reich an vielen schönen eigenthümlichen Gedanken; aber sie fodert nicht allein eine vollendete Sängerinn, sondern auch eine Meisterin des Spiels. Mlle. Schechner hat das Höchste geleistet und darum allmächtig auf das Publikum gewirkt. Aber auch nur eine solche und so in jeder Beziehung gelungene Scene konnte hier noch Wirkung machen. Denn eigentlich ist das Interesse mit dem zweiten Akt aufgehoben. Der Held des Stücks ist gefallen, sein Geschick entschieden. Ob er nun durch die Lüfte, oder mittels einer Versenkung ins Höllenreich fährt, kann ziemlich gleichgültig sein. Macbeth tritt auf, als er das Jammergeschrei über des Königs Tod hört, Douglas beschuldigt ihn der That, und als er läugnet, verräth ihn Lady Macbeth und ersticht sich. Macbeth stürmt nun voller Wuth auf Douglas ein, doch als er eben einen vernichtenden Schlag auf ihn führen will, entsteigt der gemordete König dem Boden. Der wüthende stürzt besinnungslos zurück auf die Leiche seiner Gattin und versinkt mit dieser unter der Hölle Jubelgeschrei. Der gemordete König erscheint nun wieder in Glorienschein, und unter einem Chor der noch Anwesenden schliesst das Ganze. Bei den Chören der Landleute, das sei nachträglich bemerkt, und auch sonst noch bei einigen Gelegenheiten, sind mit vielem Erfolge schottische National-Melodien ganz und theilweise benutzt.

Die Ouvertüre beginnt mit 12 Glockenschlägen von der Bühne. Ein alltäglicher höchst unwirksamer Theater-Coup, der noch dazu gar sehr gegen den vernünftigen und nächsten Zweck der Ouverture ist, die ja nothwendig zum Ganzen nur einleiten, die Stimmung der Zuhörer für das Werk vorbereiten soll. Wie unzweckmässig ja unnatürlich es also, mit dem Kulminationspunkte des Werkes zu beginnen, der seine ganze Bedeutung verliert, wenn er nicht vorausgegangenen bedeutsamen Situationen gegenübersteht, liegt am Tage. Uebrigens ist die Ouvertüre als Instrumental-Musik von vieler Wirkung, obwohl dem Ganzen hie und da innerer Zusammenhang und Halt zu wünschen wäre.

Sollte ich nun überhaupt über diese Oper ein Urtheil geben, so würde es der Hauptsache nach dahin ausfallen: das Süjet war ganz und gar nicht geeignet, weil es darin an einer Hauptlichtpartie fehlt; wenigstens hätte die Episode, Douglas und Moinas Liebe, viel besser, viel stärker hervorgehoben, aber auch zugleich mehr in das Ganze eingreifend gestellt werden müssen, und endlich ist die Anlage der Akte nicht wohl berechnet, sie stehen innerlich und äusserlich in einem argen Missverhältnisse, und auch dadurch wird das Kunstwerk bedingt. Die Musik ist eine ächt französische, im bessern Sinne, und ich glaube sie hinlänglich karakterisirt, wenn ich behaupte, sie erhebt sich ihrem Wesen und Wirken nach nur zu dem, was Schiller in den bekannten schönen Worten: „Leben athme die bildende Kunst, aber die Seele spricht Polyhymnia aus — von der bildenden Kunst fodert. Chelard hat mit sicherer, kräftiger Hand gemalt, aber seine

Bilder athmen nicht Seele, nur Leben, die höhere, kräftigere Poesie ist erdrückt durch die Materie. Es lebt im Ganzen mehr ein organisches, als ein reiches, inneres Seelenleben. Chelards Macbeth ist ein grosser, schön geformter mit allem möglichen äusseren Schmuck und Glanz verzierter Körper, in welchem aber nur eine sehr kleine Seele wohnt, ein Gedicht, in welchem alle Reichthümer der Sprache, der Rede- und Verskunst, schönste Mittel mit verschwenderischer Pracht aufgewendet sind, ohne dass sie jedoch ein eben so reiches poetisches Leben belebt. Carlo.

Königstädter Theater.

„Elodie," oder der „Klausner auf dem wüsten Berge." Die Musik passt sehr zum Titel der Oper, denn sie ist sehr wüst und leer, nirgends sprosst ein erquickendes Blümchen; nicht einmal ein Grashalm. Herr Vogt sang die Partie des Klausners, an die Stelle des Herrn Wiedermann, der nach Breslau abgegangen ist. — *Herr Vogt hat gerade* alles das, was ein guter *Sänger nicht haben muss*, nämlich eine schlechte Stimme, und eine ganz falsche oder eigentlich gar keine Schule. Um nur ein mittelmässiger Sänger zu werden muss er noch sehr viel lernen. G.

Nachrichten aus aller Welt.

Barcelona. Italienisches Theater. Die bekannte Eifersucht und Nebenbuhlerei, zwischen dem Contra-Alt Mlle. Ekerlin und dem Sopran Mlle. Médand bestehend, welche sogar das Publikum in zwei Parteien getheilt hatte, scheint durch die Oper Semiramis ihre Endschaft erreicht zu haben, worin Mlle. Ekerlin (Arsace), den höchsten Triumph über Mlle. Médand sowohl durch die Leichtigkeit ihrer Vokalisation als durch die Reinheit ihres Styles davongetragen hat. Die Médandisten sollen in Verzweiflung sein. Zwei andere Sänger Trezzini, Tenor und Inchindo basso cantante, zogen zu gleicher Zeit die Aufmerksamkeit auf sich. Jener ist mit einer schönen Stimme begabt, aber sein Styl ist hart und ungleich. Er hat zwei Jahre in Turin gesungen, und sollte sich nach Parma zur Eröffnung des neuen Theaters begeben, um dort mit Lablache und Mad. Meric Lalande zu singen. Inchindo ist auf der Bühne zu Hause, und es mangelt ihm weder Stimme noch Schule. Das Orchester rivalisirt mit dem von Madrid, und soll dieses sogar noch übertreffen.

Cremona. Theater della Concordia. Man hat hier eine Musik unter dem Namen Edoardo e Cristina gegeben, in welcher mit Ausnahme der Introduction, der Finale's, der Tenor-Arie im ersten und der Arie der Prima Donne im zweiten Akte wenig aus der Original-Partitur beibehalten war. Unter den eingelegten Stücken bemerkte man die Ouvertüre aus la scala di Seta, nicht einem der besten Werke Rossini's, eine grosse Arie aus Annibale in Bitinia von Nicolini, das Duett aus Zelmira und ein Rondo aus il Danaé von Persiani. Das Publikum hat sich mit dieser musikalischen Maskerade nicht sehr zufrieden bezeigt, zumal sie sehr nachlässig in Scene gesetzt wurde; indessen sind die Richelmi (Cristina) Mlle. Lanvche (Edoardo) und Gentili (Carlo) wegen der Ausführung beklatscht worden.

(Schluss folgt.)

5. Allerlei.

Aus Berlin.

Bemerkungen über Musik-Instrumenten-Bau.

Fast in allen Zweigen der Kunst schreiten wir von Jahr zu Jahr fort, und machen täglich neue Verbesserungen und Entdeckungen; besonders ist dies der Fall in der Kunst, Musik-Instrumente zu verfertigen. Fast alle Arten Instrumente werden täglich verbessert, nur eins nicht: die Geige.

Hört man ein gutes Geigeninstrument, so ist 100 gegen 1 zu wetten, dass dies kein neues, sondern ein wenigstens 80 bis 100 Jahr altes Instrument sei. Man mag mir vielleicht einwenden, dass eine Geige eben durch ihr Alter schön wird; doch ist dies nicht unbedingt der Fall. Wenn eine Geige nicht so, wie sie aus der Hand des Insrumentenmachers kommt, schön ist, so wird sie, und wenn sie 1000 Jahr alt wird,

niemals schön werden. Am Holze kann es nicht liegen, denn das Holz, was zu Hieronymus Amati und Joseph Guarneri Zeit wuchs, wächst noch heut zu Tage; die Ursach kann also nur diese sein, dass unsre jetzigen Geigenbauer nicht mehr den Grad der Kunstfertigkeit besitzen, den die frühern besassen. Es ist eine allgemeine Erfahrung, dass wenn eine Kunst den höchsten Gipfel erreicht hat, sie alsdann wieder herabsinkt und sich nach langer Zeit erst wieder aus dem Staube erhebt. —

Während nun jetzt die Geigenmacherkunst sehr darnieder liegt, hat sich die Kunst, gute Blasinstrumente zu bauen, zu einer beträchtlichen Höhe erhoben. Vergleichen wir eine Flöte mit C- und H-Fuss, so wie sie jetzt aus der Instrumenten-Manufaktur der Herren Griesling und Schlott hervorgeht, mit einer quantzischen Flöte, so wird sogar der Nichtkenner den bedeutenden Unterschied bemerken. Dasselbe gilt von der Klarinette, die man eigentlich als erst seit 50 Jahren erfunden annehmen kann; eben so vom Fagott und sämmtlichen Messingblase-Instrumenten. — Das Kenthorn oder die Klappentrompete, das chromatische Tenorhorn zeugen alle von regem Erfindungsgeist. Zwar hat die Klappentrompete durch die vielen Klappen, mittels welcher man die ganze chromatische Leiter benutzen kann, sehr von ihrem Trompetenkarakter verloren, indem sie nicht mehr so schmettert und sich mehr dem Horntone nähert, doch ist dieses Instrument fast als ein ganz neu erfundenes anzusehen, und bei den Militairmusikchören ganz unentbehrlich. — Merkenswerth ist übrigens, dass, seitdem die Trompete so gearbeitet ist, die Trompeter nicht mehr den Grad der Kunstfertigkeit haben, wie die früheren Trompeter, z. B. zu Bachs Zeiten; denn dergleichen Figuren, wie sie Bach in seinen Messen u. s. w. schrieb, können unsre Trompeter durchaus nicht mehr blasen; und die frühern müssen es vermocht, sonst würde Bach nicht so geschrieben haben.

Ein ebenfalls ganz neu erfundenes Blas-Instrument ist Ophicleïde, auch Basse d'harmonie genannt. Die diesem Blatte beigefügte Zeichnung ist eine genaue Abbildung desselben, so wie sie in der hiesigen rühmlichst bekannten Instrumenten-Manufaktur der Herren Griesling und Schlott sehr sauber verfertigt wird, und zu dem Preise von 55 Rthlr. Cour. zu haben ist. Dies Instrument hat einen kräftigen und vollen Basston, welcher stärker ist als der Ton der Posaune, und nicht das schmetternde derselben hat; er vertritt bei den Militairmusikchören die Stelle des Contraviolon, wozu das Contrafagott noch eigentlich nicht stark genug, und seiner Grösse und Schwere wegen zu unbequem ist.

Die Ophicleïde ist, wie die Zeichnung zeigt, nicht sehr gross, und sehr bequem zu blasen, sie hat den Umfang von

bis und zwar durch die ganze chromatische Leiter hindurch. — Als dieses Instrument vor ungefähr 25 Jahren erfunden wurde, machte man es von Holz, und setzte oben ein messingenes Schallstück darauf; weil man sehr starkes Holz dazu nehmen musste; so wurde das Instrument an Gewicht sehr schwer, weshalb denn immer der Bläser desselben ein sehr starker und kräftiger Mensch sein musste, und auch dieser ermüdete bald. Deshalb haben die Herren Griesling und Schlott vor längerer Zeit den Versuch gemacht, dieses Instrument von Metall zu verfertigen; Messing schmetterte zu sehr, daher nahmen sie Kupfer, weil dies weicher ist. Der Versuch ist nach dem Urtheil aller Sachkenner sehr gelungen zu nennen, denn der Ton des metall'nen Instruments ist stärker als des hölzernen, und ist dabei eben so rund und weich. Diese kupfernen Instrumente sind an Gewicht weit leichter als die hölzernen, und deshalb bei weitem vorzuziehen. Aus der beiliegenden Zeichnung sieht man, dass das Instrument 6 Löcher für die Finger und 4 Klappen hat. In der B. Schottischen Instrumenten-Manufaktur zu Mainz ist seit einiger Zeit dieses Instrument ebenfalls von Metall gearbeitet — ob in Kupfer oder Messing ist bei der im 34sten Heft der Cäcilia beigelegten Zeichnung nicht angezeigt. Doch werden auf demselben alle Töne durch Klappen gebildet, was wohl zur richtigen

Intonation zweckmässig sein kann, aber nicht allein den Preis erhöht, sondern auch die Dauerhaftigkeit vermindert und die Spielart erschwert. (Es hat, wenn die Zeichnung nicht trügt, 10 oder 11 Klappen).

Diese Ophicleïde ist jetzt sogar in Paris im *Orchester* eingeführt, und namentlich hat *Auber* dies in seiner neuesten Oper: „la Muette de Portici" gethan, indem er sie den 3 Posaunen als Grundbass zugefügt hat. Ref. glaubt, dass die Benutzung dieses Instruments als Orchesterinstrument öfters von guter Wirkung sein mag; doch wünschte er lieber, dass das Bassethorn und das englische Horn (eine um eine Quinte tiefer stehende Oboe, welche einen vortrefflichen Ton hat) mehr im Orchester benutzt würde; das erste hat Mozart ins Orchester eingeführt, doch kein neuerer Komponist hat es nach ihm benutzt; das englische Horn hat *Spontini* sehr wirkungsvoll in der Ouvertüre zur Olympia, und im Opfergesang des ersten Aktes der Oper benutzt. — Beide Instrumente werden ganz vorzüglich in der mehrmals erwähnten *Manufaktur der Herren* Griesling und Schlott *verfertigt, und namentlich* bemühen sich die Herren *sehr eifrig* um die Verbesserung des Bassethorns. — Ein vollgültiger Beweis der *Trefflich*keit ihrer Instrumente ist wohl der, dass fast sämmtliche Mitglieder der hiesigen königl. Kapelle ihre Instrumente aus der Manufaktur beziehen, und sogar vom Auslande viele Instrumente von hier bezogen werden. —

In diesem Augenblicke sind die Herren Griesling und Schlott beschäftigt, ein Blase-Instrument zu bauen, auf welchem man mehrstimmig, sage mehrstimmig blasen kann, und welches ein hiesiger Schuhmacher erfunden hat; es hat die halbe Grösse einer Klarinette, und den Umfang von 3 Oktaven. Binnen Kurzem wird der Unterzeichnete mehr von diesem höchst merkwürdigen Instrument in diesen Blättern sagen.

C. Girschner.

Schilderung deutscher Kritik,

von einem Engländer.

Die Erkenntniss des Geistes, der die vollendete Kritik vaterländischer Dichter beseelt, von einem gebildeten Ausländer kann für uns schon an sich nicht ohne Interesse sein. Hier aber sei sie mitgetheilt als eine Erinnerung an das vom Anbeginn dieser Blätter vorgewiesene Ziel für das Streben musikalischer Kritik.

„Wir meistern die Deutschen im Geschmack — und ihre Kunst steht über jeder hoch und erhaben da. Bei ihnen ist die grosse Frage nicht die Form, die Diction, die Metapher, die logische Strenge — es ist das innere und äussere Leben der Poesie selbst, was sie betrachten; sie sind von der Hülle bis zur Seele der Dichtkunst selbst durchgedrungen, wie kein anderes Volk. Nicht wie Addisson Sentenzen schmiedete, sondern worin das geheimnissvolle Leben und Sein Ariels und Hamlets besteht, wie ihre Form und Gestaltung entstand, woher das empyreïsche Feuer stammt, das sie beseelt — das sind Fragen der höhern deutschen Kritik. Für sie steht die Kritik als Dolmetsch zwischen dem Begeisterten und dem Nichtbegeisterten, zwischen dem Propheten und seinem Volke; sie strebt die Schönheit zu entdecken und zu erkennen, wo sie sich zeigt, und das Irdische, die Staubhülle davon abzustreifen, zur Freude der Menschen: dies ist die Kritik wie die Deutschen sie begreifen — und wie erfüllen sie ihre Zwecke? Nicht durch leere Deklamation u. s. w., sondern durch ein wissenschaftliches Eindringen in das Wesen der Dichtkunst; durch ein ruhiges System der Spekulation u. s. w. So sind die Aesthetiken Kant's, J. P. Richter's, Herder's, Schiller's, Göthe's verschieden in ihren Formen, im Wesentlichen ein und dieselben und ewige Musterwerke für uns; und die Verdienste der Schlegel und Tiek Zielpunkte für alle Nationen. Wohin noch keine Nation gekommen ist, dahin sind die Deutschen gedrungen, zur völligen harmonischen Verschmelzung aller Formen des Schönen zu einem Grundbegriff. Für sie allein ist der Streit zwischen Klassizität und Romantik ausgeglichen, und kein Streit mehr, und nur von ihnen allein kann ein heiterer, volksthümlicherer Tag über Poesie aufgehen, wenn wir ihrem Beispiele folgen."

„Nur die Deutschen sind im Stande, fremde

Literaturen in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit zu ergründen; sie allein haben wahre Uebersetzungen aus der Hand ihrer ersten Dichter selbst, die dichterische Schönheit basirt bei ihnen nicht auf äusserlichen, sondern ausschliesslich auf innern intellectuellen Verdiensten. Sie ist ursprünglich, unabhängig, selbstlebend für sich und schöpft ihr Dasein aus keiner fremden Quelle, wie bei uns; sie lebt im innersten Geiste des Menschen — und nach ihrem Nutzen zu fragen, wäre für den Deutschen Blasphemie, wie etwa nach dem Nutzen der Gottheit, der Religion und Tugend zu forschen; für sie steht der Dichter wahrhaft auf den Höhen der Menschheit und ist ihr König!"

„Dieselbe göttliche Idee, welche die Deutschen in der Poesie entdecken und kultiviren, dieselbe verfolgen sie auch in der Philosophie. Der Philosoph ist der Dolmetsch dieser göttlichen Idee für die Masse der Menschen. So sieht Fichte die Philosophie an; sie verschmilzt für die Deutschen mit der Poesie selbst als der verschiedenartige Ausdruck einer und derselben Idee."

Eine Mahnung anderer Art schliesse sich dieser an. Der Herr Verfasser des nachstehend wörtlich abgedruckten Briefes erfüllt durch die freimüthige Mittheilung seiner Bedenken, wenngleich wir sie nicht für wahrhaft begründet ansehen können, einen oft ausgesprochenen Wunsch der Redaktion und mag in der ungefoderten Aufnahme des Briefes die Einladung sehen, seine Ansicht mit Belägen und Gr[illegible]den durchzuführen. Ist es ihm, wie man nicht bezweifeln kann, um seine Ansicht und die Vertheidigung des von ihm für Recht Erkannten Ernst: so wird ihm das Darstellungsvermögen nicht versagen; bedarfs denn rednerischer Künste? und haben die je geholfen, der Wahrheit gegenüber? — Wie aber auch zuletzt die Entscheidung falle: er wird das Verdienst haben, nach Wahrheit gestrebt und für ihre Enthüllung gearbeitet zu haben.

Die Redaktion.

„Hochgeehrter Herr Redakteur!"

Ich lese fast alle musikalische Zeitungen, und auch die Ihrige; aber ich bin mit Ihrer nicht zufrieden, denn alles wird darin getadelt, alles getadelt, alle Komponisten heruntergemacht, wenn sie neuere Ausweichungen, oder neuere Schlussfälle machen; Sie wollen nichts davon wissen; wenn ein Neuerer einmal süsse Melodien hervorbringt, es heisst gleich Rossini. — Pixis und Czerny thun und haben Sie offenbar zu viel gethan. Die Leipziger musikalische Zeitung geht unparteiischer zu Werke; sie lobt und tadelt, man kann sich auf ihr Urtheil mehr verlassen, und dies ist eines jeden Lesers Wunsch. Ganz musterhaft ist die Recension der Czernyschen Fantasie elegante, ich glaube in No. 24., 25. und 26. der Leipziger Zeitung. Dass alles, auch das was es nicht verdient hat, getadet wird, ist nicht zu loben und einer Zeitung nachtheilig. Zur Verbesserung Ihrer Zeitung ists rathsamer, den Leuten zu sagen, was es ist, und nicht mit Witzen Recensionen zu machen. Auch wollen Sie nur immer alte Musik haben, neue gar nicht mehr. Ich glaube, wenn Sie einmal keine neue mehr hörten, Sie würden die alte, zuweilen steife nach gerade satt und überdüssig werden. Und — wenns keine neue mehr gäbe, dann wäre ja die alte die neue, oder — wenns keine schlechte Musik mehr gäbe, dann gäb's ja auch keine gute. Es scheint also, als wenn Sie dadurch Ihren Sinn zeigen wollten; vielleicht haben Sie im Herzen ein anderes Bild. Nehmen Sie diese Lehre zu Nutz und Frommen Ihrer Zeitung an: rezensiren Sie unparteiisch, und lassen Sie jedem sein Recht widerfahren, und auch jeder Zeit, d. h.: alte Musik hört man einmal mit Vergnügen an, aber nicht immer, man ist verwöhnt. Wenn ich besser schreiben könnte, wollte ich über dies Thema einmal einen Aufsatz einsenden, doch wenn Sie's verlangen und mich in Ihrer Zeitung auffodern wollen, will's ich thun lassen. Ew. Wohlgeboren

Halle, den 18. Dec. 1828.

ergebenster Diener
Lemann,
Musikdirektor.

Bekanntmachung.

Nächsten Donnerstag, den 15. Januar, wird unser ausgezeichneter Posaunist, Herr Kammermusikus Frd. Belcke, im Verein mit dem vortrefflichen Trompeter, Herrn Kammermusikus Bagans und andern Virtuosen ein reichhaltiges Konzert geben, das er durch die Aufführung der herrlichen

B-dur Symphonie von Beethoven, (die bei ihrer ersten hiesigen Aufführung im vorigen Jahr so grossen Eindruck machte) zu adeln versprochen hat. Den zweiten Theil wird das lyrische Melodram Hero und Leander, komponirt vom Herrn Kapellmeister Seidel, deklamirt von Fräulein Bauer, eröffnen. Die Freunde der Kunst und die Freunde der Schönheit werden Herrn Belcke Dank wissen. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei eine Lithographie.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 17. Januar. —— *Nro.* 3. —— 1829.

3. Beurtheilungen.

1. Vierstimmige Gesänge für zwei Soprane, Tenor und Bass von August Pohlenz. 5tes Werk.
2. Vierstimmige Gesänge u. s. w. von A. Pohlenz. 6tes Werk. Leipzig bei W. Härtel und dem Komponisten. Preis: 1 Thlr. 10 Sgr. und 1 Thlr.

Der *Komponist*, der von dem musikalisch gebildeten *Leipzig* aus als Musikdirektor und Musik- (besonders Gesangs-) lehrer einen sehr guten Ruf sich erworben, zeigt in den vorliegenden Gesängen (von denen die erste Sammlung in Partitur und Stimmen, die zweite blos in Stimmen ausgegeben ist) ein sehr angenehmes Talent für lyrische Komposition und eine durchaus *befriedigende* Bildung und Achtsamkeit. Die Melodien der sämmtlichen Lieder sind anmuthig, oft zart, meistens den Texten recht entsprechend; die begleitenden Stimmen sind durchaus rein, nirgends gemein und öfters interessant geführt. Dazu ist die Wahl der Texte mannigfaltig und überall recht glücklich; Jäger- und Bettlerleben, Tanzlied und Seelensprache haben (in W. Gerhard, H. Ploss und Hebel) ihre Dichter und im Tonsetzer ihren wohlberufenen Sänger gefunden; und sonach können frohe und sinnige Sänger für ihre gesellschaftlich-musikalische Unterhaltung gute Ausbeute erwarten und die Fortsetzung dieser Gaben wünschen. Marx.

Second Double-Quatuor pour 4 Violons, 2 Alti et 2 Violoncelles par Louis Spohr. Oe. 77. Schlesinger in Berlin, Preis: 2 Thlr. 20 Sgr.

Dieses zweite Doppelquartett hat gleiche Tendenz mit dem ersten des geschätzten Komponisten. Das zweite Quartettpersonal ist im Verhältniss zum ersten untergeordnet, mehr begleitend, beschäftigt, und im ersten ist wieder die erste Violin vor den übrigen Instrumenten begünstigt; der Komponist hat sein Werk dadurch dem gewöhnlichen Verhältniss der Quartettvereine anzueignen gesucht, in denen sich um einen vorzüglichen Spieler einige gute und andre schwächere versammeln. Die Erfindung ist für solchen Zweck interessant genug, die Arbeit lobenswerth, vielleicht noch fleissiger zu nennen, als im ersten Doppelquartett, die Behandlung der Instrumente so, wie sich von einem solchen Meister seines Instruments erwarten lässt. Wer so glücklich gewesen, Spohr je zu hören und sich sein eben so grossartiges, als tiefempfundenes Spiel für die erste Violin des Doppelquartetts vergegenwärtigt, dem wird Erinnerung und Gegenwart zu Einem Genusse zusammenschmelzen.

Eine höhere Idee lebt allerdings in den Quartetten unsrer grossen Tondichter, Beethoven, Haydn und Mozart, die sich ganz rein ihrer künstlerischen Aufgabe geweiht, kein zufälliges (und eigentlich misszubilligendes) Verhältniss der Spieler und dergleichen als Gesetz anerkannt, jede Stimme gleich berechtigt haben und überhaupt nur einem höhern Antriebe gefolgt sind. Allein dieses und die gleichartigen Werke Spohrs

bieten ausser dem, was sie als Kompositionen gelten, eine zweite wichtige Seite der Würdigung dar. Sie sind Beiträge zu dem, was Spohr für die Kultur der Violin in Deutschland geleistet hat nnd was ihm allseitige hohe Achtung nnd Verehrung sichert. Auch Berlin verdankt der Spohrschen Schule mehrere seiner trefflichsten Geiger (wir nennen die Herren: Kammermusikus Ries, Mühlenbruch und David) und so wird es auch unter uns der neuen Komposition nicht an einführenden, das Publikum gewinnenden Freunden fehlen. M.

Quatre pieces pour le Pianoforte à 4 mains par Fr. Lindner. 6tes Werk. Brüggemann in Halberstadt. Preis 20 Sgr.

Zwei Polonaisen und zwei walzerartige Allegrettos, wohlfeil kompouirt, schön gestochen.

Polyhymnia, Sammlung vierstimmiger Gesänge ohne Begleitung, Vier Bändchen. Freiburg im Breisgau, Herdersche Buchhandlung.

Ja wohl: Sammlung! aus allen Opern zusammengesucht, die eben beliebt sind: dem Freischütz, Preziosa, Jessonda, Othello, Don Juan, Zauberflöte, Wasserträger u. a.; daneben einige wenige Gesänge von Büttiger, Gerson, E. Stegmann, die den gewöhnlichen Wünschen gesellschaftlicher Gesangvereine wohl entsprechen, ohne jedoch als Kunstwerke gelten zu können. Ehre ist mit einer solchen Herausgabe weder für den Arrangeur, noch die Verlagshandlung zu erlangen — und der Kunstsinn wird auch dadurch nicht gefördert. Wann wird dem Unwesen der Arrangements wider Willen der Verfasser, und der theilweisen — bis jetzt noch unverpönten, mithin nicht als Vergehen in Anspruch zu nehmenden Nachdrucke — in Deutschland ein Ende gemacht werden! Ist denn alles gut und ehrenvoll, was nicht polizeilich oder kriminell verboten ist?

Noch ärger ist eine zweite Sammlung:

Musikalisch dramatische Blumenlese für's Pianoforte. Vier Bändchen. Freiburg im Breisgau. Herdersche Buchhandlung.

Blumen, aus lauter bekannten, im Klavierauszug bereits erschienenen Opern ausgerupft — und zum Theil (z. B. das Terzett aus Spohrs Oper: der Zweikampf mit der Geliebten) zerrupft.

Was soll man nach diesen Vorgängern zu einer dritten Sammlung:

Lyra, eine Sammlung von Liedern, Balladen, Duettini's u. s. w. vier Hefte, ebendaselbst erschienen.

für Zutrauen hegen? Ob ihr gesammter Inhalt schon anderweit erschienen, oder einiges davon neu ist, weiss Ref. bei der Menge der Kontribuenten und in Kontribution gesetzten — G. Weber, C. M. Weber, Zelter, Büttinger, Leonardi, Marx (nicht der Redakteur dieser Zeitung) Stegmann, Kreuzer, Schubert, A. E. Müller —

„Unzählige, selige Leute"

nicht zusagen. Und eine nähere Anzeige verdienen dergleichen Unternehmungen, und eine Handlung, die aus ihnen Gewerbe macht, nicht.

M.

Grand Divertissement pour le Pianoforte à quatre mains composé par Gänsbacher. Berlin chez Schlesinger.

Das Adagio fängt mit sehr langsamen Noten in der untern Stimme an, worauf in der obern Stimme melodische Töne erfolgen, welche dem Rhythmus nach mit dem in der Bassstimme vorhandenen als Antwort nicht passen. Hierzu kommt noch, dass der Komponist zu dessen Ausübung ein langsames Zeitmass gewählt, und im ganzen Adagio Sätze angebracht hat, welche, wenn sie nicht zuwider werden, oder langweilen sollen, ein geschwinderes Zeitmass erfodern. Auch ist das Adagio nicht in Form einer Introduktion geschrieben, weil es fast fortwährend in der Haupttonart verweilt, und mehrmals darin endet, welches wider die Regel der Tonsetzkunst ist. Man sieht aus dem Ganzen, dass der

Komponist, nachdem er bei dem Adagio sich lange genug aufgehalten zu haben glaubt, nun beabsichtigte, mit einem Allegro con fuoco zu überraschen, dessen Melodieen nach Art deutscher Nationaltänze, oder geschwinder Walzer sein sollen; sie zeigen aber nicht den Karakter derselben, und sind an den meisten Orten nicht zweckmässig begleitet. Auch sind sie im Ganzen weder ansprechend noch gefällig. Hierauf folgt ein Tempo di Mennetto im gemässigten Zeitmaass und auf dieses ein Trio, zu der Mennett gehörig, welche das Gepräge eines melancholischen Karakters zu haben scheint; da aber darin keine Melodie, sondern meistentheils nur Wechselnoten enthalten sind, so verliert sich auch dieser. Was das Trio derselben anbelangt, so fehlt auch die zur Sache gehörige Form in Beziehung auf modulatorische Einrichtung. Hierauf folgt ein Allegretto, dessen Thema öfter, als es nothwendig gewesen wäre, wiederholt wird; auch sind die Zwischensätze, welche das Thema wieder herbei führen, zu wenig mannigfaltig bearbeitet, und nicht so, dass durch eins oder das *andre herauszufinden* wäre, worauf dieses Tonstück *eigentlich* Ansprüche zu machen hat. Im Ganzen findet man, dass der Komponist mehr beabsichtigte, viel, als gut zu schreiben, und dass als Divertissement die einzelnen Sätze, welche wir nacheinander betrachtet haben, als Unterhaltungsmusik besser, und bei Weitem kürzer sein sollten. Auch sind sie für Anfänger zu schwierig, für geübte Klavierspieler nicht unterhaltend genug, und Druck und Papier derselben sehr schlecht. H. B.

Sechszehn Sologesänge von G. F. Händel, aus dessen sämtlichen Werken ausgewählt zur Förderung und Veredlung der Gesangbildung mit einer Einleitung über Geltung Händelscher Sologesänge für unsere Zeit (als Anhang zur Kunst des Gesanges) von A. B. Marx. Schlesinger in Berlin. Zwei Hefte zu $22\frac{1}{2}$ Sgr.

Der Herausgeber und Vorredner dieser Sammlung erlaubt sich deren Anzeige hier natürlich nicht, um seinen Antheil an der Herausgabe, sondern um den wichtigen Zweck, den er dabei im Auge gehabt: i n d e r G e s a n g b i l d u n g e i n e e m p f i n d l i c h e L ü c k e a u f d a s E r w ü n s c h t e s t e d u r c h d i e s e G e s ä n g e a u s z u f ü l l e n, zu allgemeiner Erwägung zu bringen.

Bei planmässiger Gesangbildung, die sich zur Regel setzen muss: dem Schüler durchaus n u r G u t e s, dieses aber i n e i n e r, d e r j e d e s m a l i g e n O r g a n e n t w i c k e l u n g, G e s c h i c k l i c h k e i t u n d k ü n s t l e r i s c h e n B i l d u n g e n t s p r e c h e n d e n F o l g e darzubieten, zeichnet sich eine Periode aus, in der die Erfüllung dieser Foderung eben so schwierig, als wichtig erscheint. Es ist der Zeitpunkt, wo der Schüler nach den erfoderlichen Vorübungen das Studium des Lieds und liedmässigen Gesanges, so weit es hier angeht, beendigt hat, und zu grössern Kompositionen fortschreiten muss. Nicht genug, dass die Aufgaben an sich grösser, vielseitiger, wichtiger werden: es ist auch der günstigste Moment da, den Eifer des Schülers neu zu beleben und zu erhöhen, und seinem ganzen musikalischen Sein die Richtung zu geben — zu allem Edlen und Schönen, oder zu Kleinlichem, Zerstreuung und Nichtigkeit. Hier vermisst man in unsrer Literatur eine Reihe von Gesängen, welche einen systematischen Fortgang zu dem Opern- und Kirchengesange möglich machen; und hier ist es, wo der Unterricht selbst redlich wollender Lehrer mehrfach gefährdet, und oft in seiner Erspriesslichkeit ganz gestört wird.

Zwar — die Organbildung kann für sich an Solfeggien fortgesetzt werden. Allein welcher Zeitverlust für die geistige Ausbildung! Und wie misslich diese längere Abwendung des Schülers von der lebendigen Kunst, diese festgehaltene Spaltung zwischen Technik und Kunstübung! Sie ist die Ursach, dass so viele unsrer Sängerinnen, bei den erwünschtesten Anlagen, bei einer trefflich entwickelten, oft mit dem Ruhm der Virtuosität aufgenommenen Technik, einer wahrhaft künstlerischen Auffassung und Ausführung nicht fähig geworden, mit dem Geist ihrer Kunst unbekannt geblieben. Wie traurig muss es sich auf diesem Wege der Bildung vollends mit solchen verhalten, welche nicht

einmal das Ziel technischer Virtuosität sich vorsetzen und erreichen können, sondern im Gesange (bewusst oder unbewusst) Nahrung für Empfindung und Geist gesucht haben, und in die Steppe inhaltloser Technik geführt werden. Die technischen Uebungen, die zu einer vollendeten Gesangbildung unentbehrlich sind, müssen die künstlerischen so bald und so oft als möglich neben sich aufnehmen, ja sobald als möglich in ihnen aufgehen und sich als blosse Vorbereitung zu jenen offenbaren. Dieses Verhältniss muss dem Schüler offen vor Augen liegen, wenn man ihn nicht mit Zwang und Ertödtung des künstlerischen Geistes, sondern mit freiem Willen und Lust — der halben Arbeit — zu den technischen Vorübungen bewegen will.

Minder schulgetreue Lehrer verirren sich auf jenem Punkt ihrer Bahn in eine ungeordnete Reihe von Aufgaben aus Glucks, Haydns, Mozarts, Beethovens grössern Werken. Man muss deren Inhalt und die Ansprüche vergessen, die sie an den Sänger machen, oder keinen Weg der Vermittelung zwischen ihnen und dem bisher vom Schüler Erlernten zu finden wissen: ohnedem würde sich kein Freund der Kunst und des Schülers dazu entschliessen, Kunstwerke zu profaniren, für die der Sänger noch in keiner Beziehung gereift sein kann; und den Eifer des Schülers an Aufgaben zu verschwenden, deren vollkommene Lösung ihm doch noch versagt bleiben muss, aus denen er in der Zeit höherer Reife sogar ungleich höhere Lust und Befriedigung gewinnen würde. Und vermöchte auch Geschick, Eifer des Lehrers und besonderes Talent des Schülers manche Lücken einigermassen zu überbrücken: der l e i c h t e und darum f r e u d i g e r e und g e i s t b e f r u c h t e n d e r e Fortschritt bis zu den höchsten vielseitigsten Aufgaben, die Auffassung ganzer Rollen und ihrer Karakereinheit, ganzer Werke, der verschiedenen Tondichter und ihrer Perioden: der Standpunkt, der uns ein einzelnes Kunstwerk, und die Gesammtheit aller, als ein lebendiges, harmonisch gegliedertes Ganze aufnehmen lässt — ist so weder zu erreichen, noch zu ersetzen. Endlich ermüden sogar Fleiss und Talent an dem Umherirren zwischen einzelnen Aufgaben ohne vernunftnothwendige Folge und Verbindung — wie es der Geist eines Menschen müsste, dem man eine Reihe einzelner Begebenheiten, ohne ihren geschichtlichen Zusammenhang aufbürdete. Daher zum Theil kommt es, dass so viele, selbst begabtere Kunstfreunde die Uebung der Kunst so früh, bald nach geschlossenem Unterricht, aufgeben. Die fragmentarische Unterweisung (wäre sie auch am Einzelnen möglichst befriedigend gewesen) hat sie nicht in die Kunst, als in eine organisch geordnete Welt, eingewiesen, ihnen die Wege zu lebenslangem Fortschritt und Ausbreitung nicht gezeichnet.

Noch leichtfertiger und nachtheiliger werden andre Schüler hier mit einer Masse seichter, geistloser, sinnverderbender Kompositionen aller Zungen überschüttet (besonders neuitalischer und französischer) die für Karakter Fadheit, für Empfindung Sinnenkitzel, für Kunsttiefe Flachheit, für Geistesnahrung Gedankenlosigkeit ertheilen, — und in dem, was in ihnen wirklich ist, was sie im Umkreise der gesammten Kunsterscheinung noch allenfalls beachtenswerth macht, von dem Lernenden auf dieser Stufe doch nicht gefasst werden können. Von Asioli und Blangini, ewigen Einerlei's, führt dieser Abweg in die ganze Verderbniss der heutigen Modemusik, namentlich der italienischen und französischen Opern. Bedächten Eltern und Lehrer, w e l c h e Nahrung ihre Zöglinge aus diesem Quell schöpfen — sie würden sie wenigstens nicht eher zu ihm führen, bis Sinn und Geist an guten Werken erstarkt, veredelt und fähig geworden wäre, sich an diesem leichtfertigen und schlüpfrigen Wesen allenfalls einmal zu ergötzen, ohne in seinen Leichtsinn und seine Krankhaftigkeit hineingezogen zu werden. Man kann sich von unsern edlen Tondichtern einmal zu dem Sinnenspiel Rossini's herablassen, und aus unvollendeten Gebilden schwächerer Talente, ja aus der französischen Unnatur und Gezerrtheit eines Auber*) noch eine flüchtige Unterhaltung schöpfen — wie das reinste Mädchen einmal im losen Scherze die Kokette spielen kann. So wenig

*) Die Beweise für diese Ansicht finden sich zahlreich in dieser Zeitung, vergleiche Jahrg. 4. No. 49.

aber die vollendete Kokette sich die Unbefangenheit der Unschuld zurückgewinnen mag: so wenig führt ein Weg durch Auber, Rossini und ihre Gefährten zu dem heiligenden Tempel der Tondichter. —

Hier tritt nun Händel mit seinen Meistergesängen hülfreich herzu, allen Erfodernissen des Unterrichts auf das Erwünschteste begegnend; wollte man versuchen, unter der Fessel pädagogischer Bedingungen Kunstwerke zu gleicher Anwendung zu schaffen, so könnte man im Wesentlichen nichts Zweckmässigeres hervorbringen. Sogar die fremde Sprache der meisten Gesänge erscheint zweckfördernd *), da man sich an einem fremden Idiom leichter zu der Vervollkommnung der Artikulation bequemt, als an der Muttersprache, die wir Deutsche in diesem Punkte noch so häufig vernachlässigen. Keineswegs huldigen wir hiermit dem alten Wahn, als sei die italische Sprache musikalischer, als die unsre. Keine Sprache ist so reich und voll tiefgemüthlicher, gefühlswahrer, malerischer, Gefühl und Anschauung weckender *Klänge, als die Deutsche*, keine daher so wahrhaft *musikalisch* **), so entsprechend dem, was der Deutsche in und mit Musik will. Die italische Sprache hat für diese Tiefe, Innigkeit, Kraft und Wahrheit nur einen allgemeinen Wohlklang, mit Leichtigkeit und aufgeregter schöner Sinnlichkeit aufzuweisen. Allein eben diese allgemeinere und äusserlichere Schönheit macht sie dem Sänger zu einer Vorübung für die deutsche Sprache sehr geeignet. Sie ist gleich der Milch die erste mildere Nahrung; der kräftigere Wein gehört für kräftigere Naturen. Auf dem Standpunkte des Unterrichts, für den Händel geeignet ist, setzt man die allgemeinen Vorübungen zur Gesangsprache und die erste Bildung (wenigstens aus dem Gröbern) am Liede voraus. Was hier etwa noch nachzubilden und an feiner nüanzirter Artikulation zuzufügen ist, wird man an den ruhigen Gesängen dieser Sammlung (No. 1. 2. 3. 4.) gewinnen; andre (z. B. No. 7. 9. 10. 11. 12. 13. 15.) führen zu einer bald durch Weichheit, bald durch Zartheit, Süssigkeit, Klanggewalt, Leidenschaftlichkeit ausdrucksvollern Artikulation — eine fast unentbehrliche Vorbereitung auf Gluck's und Bach's Rede.

Glücklich entspricht diesem einen Unterrichtszwecke der Gebrauch, den Händel von der Stimme macht. Hier lässt er keinen Wunsch des Lehrers unerfüllt. Vorherrschend ist in seinen Gesängen die Region der Mitteltöne, die für Aussprache und Ausdruck die geeignetsten sind, die als das Herz der ganzen Stimme zuerst und am gründlichsten ausgeübt werden müssen, den höhern Korden als Grundlage dienen, daher bei dem Schüler auf dieser Stufe voraussetzlich schon am gereiftesten sind: keiner unsrer grossen Meister ist in dieser Beziehung so ergiebig, wie Händel. Es fehlt dabei nicht an Erhebung der Stimme und Sprache (z. B. in No. 5, 8, 11, 14, 15) in die höhere und schwierigere Region; so wie es in dem fliessenden Gesang der Stimme nicht an schwerern Intonationen (z. B. in No. 6.) fehlt; allein alles Schwerere ist durch die Stimmführung, oder durch das Gefühl des treffenden Ausdrucks, den es enthält, vermittelt und erleichtert. Die langsamere Bewegung und die Verzichtung auf alle grössere Geläufigkeit, die erst ein fortgesetzterer Unterricht bringt, vollenden das Bild der äusserlichen Nutzbarkeit.

*) Nur die Texte des unreinen, die Gefühlswahrheit trübenden englischen Idioms sind mit deutscher Uebersetzung vertauscht worden.

**) Das Vorurtheil für den vorzüglichern Musikgehalt der italienischen Sprache schreibt sich aus der Zeit der monarchischen Herrschaft italischer Musik über ganz Europa her, die sich bekanntlich früher entwickelt hat, als die deutsche und französische. Wenn nun auch später die Mehrzahl der Komponisten nicht mehr in ihrer Musik suchten, als wir oben der italischen Sprache beigemessen haben; wenn ferner drei unsrer grössten und gekanntesten Meister ihre Muttersprache um fremder versäumt haben — Mozart das Höchste, was mit italischer, Gluck das Höchste, was mit französischer, Händel das Höchste, was mit englischer Sprache musikalisch geschaffen worden; wenn endlich der grösste deutsche, seiner Sprache treueste Tondichter, Sebastian Bach, bis jetzt noch nicht hat allgemeiner aufgefasst werden können: so begreift sich, wie jener Wahn sich selbst in der götheschen Zeit hat erhalten können. In den eigenthümlichen Richtungen Haydns und Beethovens liegt der Grund offenbar, warum auch ihre Schöpfungen diesen Wahn nicht verschwinden gemacht haben.

Genug der todten äusserlichen Betrachtung, wo der lebendige Geist eines Künstlers nur wartet, dass wir uns ihm offen hingeben, um uns zu lehren und mit höherm Leben zu erfüllen. Ueber alle Vortheile für Schulübung hinaus, finden wir erst die wahre Bedeutung der händelschen Gesänge, für die eigentliche Kunstbildung des Sängers. Sie sind vor allen geeignet, den Jünger zu einer höhern Ahnung vom Wesen der Kunst, und des Gesanges insbesondere zu wecken; ihr Studium bewahrt durch seine Ergiebigkeit an edlem Inhalt vor der Herabstimmung des Geistes und Gemüths an schwächern oder schlechten Werken eben sowohl, als es bei edler begabten Naturen die höhere Richtung auf immer befestigt. Und so erscheint Händel für die Bildung des Sängers wie in der Entwickelung der Kunst überhaupt, als vorbereitender Vorgänger Glucks, Mozarts, der Neuern, so wie aus einem ganz andern Grunde (der hier nicht entwickelt werden kann), seines grossen Zeitgenossen, Johann Sebastian Bach. Es bedarf nur eines Lehrers, der sich selbst von dem Geist händelschen Gesanges erfüllt hat, der bereit ist, mit Wort und Vorbild den Schüler dazu zu erheben: so wird weder die Fremdartigkeit, die mancher Zug älterer Kompositionen im ersten Augenblick für unsre Zeitgenossen haben kann, noch die Gewöhnung an moderne Formen das Eingehen des Schülers hemmen oder stören — die besonnene Auswahl vorausgesetzt.

Glücklich wird ein solcher Lehrer sogar eine Eigenthümlichkeit händelscher Kompositionen zum Gelingen seines Werkes benutzen, in der die Schuld liegt, dass der hochbegabte und ausgebildete Künstler in einem grossen Theil seiner Sologesänge nicht erfüllt hat, was andre Schöpfungen derselben Gattung verheissen; eine vorherrschende Rücksicht auf den Sänger. Aeusserlich war sie durch die Richtung der damaligen vornehmen Welt bedingt, in der Händel lebte; die in der Musik mehr einen Luxus- und Prunk-Artikel, als eine künstlerische Erhebung und Beglückung suchte, und berühmte Sängerinnen und Kastraten als den vornehmsten Artikel ihrer Kunstverschwendung nie aus dem Auge verlieren mochten. Die nothwendige Folge für die Oper war die, dass das Drama, das Wesentliche des Werkes, den Ansprüchen dieser vandalischen Vornehmheit geopfert, und die Ostentation mit Gesangvirtuosen zum Zweck erhoben wurde. So bietet sich in Händels Opern nirgends ein dramatisches Ganze, fast nirgends ein festgehaltener und durchgeführter Karakter; Cäsar, Alexander, Nero, Theseus girren und rollen uns in Bravourarien ihre Liebe vor —, denn diese blieb fast der ausschliessliche Inhalt, und die geschichtlichen Namen waren nur die Schnur, an der Prospero seinen Staatströdel aufhing. Allein in dieser uns unbrauchbaren Masse schwimmen uns Zeugnisse zu, dass Händel von seinen glühenden Italienerinnen noch etwas Höheres fodern und erwarten durfte, als Trillerketten: einen beseelenden Ausdruck. Wir stossen auf Gesänge, in denen eine innig empfundene Intention des Tondichters nur mit wenigen Zügen skizzirt ist; dem ungeübten Auge scheint die Zeichnung vielleicht leer, — und sie bleibt es, wenn der Sänger nicht den Tondichter zu errathen, seine Absicht herauszufühlen und die Umrisse mit warmem lebendigem Fleisch zu erfüllen weiss. Von dieser Art sind Nr. 1, 2, 3, 4, 10. Hier gilt es, eigentlich der Ausleger des Komponisten zu sein; die Freiheit, die er gelassen, zu benutzen, aber im Einklang mit seiner Absicht; die Andeutungen aus seinem Geist und in seinem Sinn zu vollführen. Wenn sich hier bisweilen Anlass, ja sogar das Bedürfniss zeigt, über die Noten hinaus, selbst von ihnen abzugehen: so darf das nicht in der fahrlässigen Weise mancher neuern Sängern geschehen, die mit etlichen Lieblingstiraden in jede Komposition nach Laune hineinfahren; sondern der Sänger soll wissen, dass er nichts als der wohldenkende Diener des Tondichters ist, und von jeder geänderten Note nach den Grundsätzen der Kunst und der Intention des besondern Werks vollständige Rechenschaft schuldig wird *). Diese

*) Das Recht zu Zusätzen oder Aenderungen setzt also immer eine offenbar nachweisliche Unterlassung des Komponisten in der Ausführung seiner Partitur voraus (wie sie in mancher Beziehung, z. B. im Rezitativ, bei Fermaten u. s. w. sogar herkömmlich und mit Vorbewusst geschah), oder eine absolute Unfähigkeit des Sängers eine Einzelheit nach der

Strenge unerlässlich vorausgesetzt, giebt es keine wirksamere Anregung, besonders für fähigere und eifrigere Schüler, auf das Innere eines Kunstwerkes bis in die einzelnen Züge einzudringen, als die Erlaubniss zu solchen Versuchen, denen dann freilich die strengste Kritik folgen muss; so wie nichts so geeignet ist, dem Sänger ein höheres Bewusstsein von der Bedeutung und Kraft seiner Mittel zu erwecken, als der bei jenen Versuchen veranlasste Nachweis, dass Manches, was der Schüler mit einem Aufwand von Aenderungen zu erreichen trachtete, einfacher und tiefer wirkend mit einer Nüanze der Intonation, des Portaments, des Stimmklangs, der Kraft oder Dauer, der Aussprache — ja des Hauchs und des Schweigens erlangt wird. Darnach erst ist der Schüler würdig und reif, zu den vollendeten Gebilden geführt zu werden, in denen jeder Zug von dem tiefsten Sinne des Tondichters erfüllt ist, die von ihm allein ihre Vollendung erhalten haben; als solche gelten uns Nr. 7, 9, 12, 13, 14, auch Nr. 5 und 15. An ihnen kann das Studium einzelner Scenen vollendet und der Fortschritt zum Studium ganzer Karaktere begründet werden. Die beiden Scenen der Medea (Nr. 10 und 11), der Semele (Nr. 14 und 15) und die Arie der Sila (Nr. 13) bilden den Uebergang dazu, und das Terzett (Nr. 16) kann den ersten Anlass geben, die Verschmelzung und Kontrastirung verschiedner Stimmen zu zeigen.

(Schluss folgt.)

4. Berichte.

Nachrichten aus aller Welt.

(Fortsetzung.)

Vercetti. Die Durchreise des Königs und der Königin von Sardinien hat in dieser Stadt Festlichkeiten veranlasst, unter welchen auch die Vorstellung der Oper la Zelmira von Rossini, zu nennen ist. Im allgemeinen war die Ausführung befriedigend. Insbesondere werden mit Beifall erwähnt, die Monticelli (Zelmira), Binaghi (Antinor) und die Padovani (Emma). Die Chöre und das Orchester haben sich gleichmässig durch die Genauigkeit der Ausführung hervorgethan. Das Schauspiel hat mit einer Kantate begonnen, welche ausdrücklich hiezu von M. Frasi, einem ehemaligen Schüler des Konservatoriums zu Mailand, komponirt worden.

Messina. Die Oper von Bellini, Bianca e Gernando hat den glänzendsten Erfolg gehabt. Die Sänger, welche sich hier am meisten ausgezeichnet haben, sind: Basadonna, basso cantante und Signora Martelli von Mailand.

Florenz. Pacini hat hier mit seiner „Arabi nelle Gallie" weniger Glück gemacht, als in einigen andern Städten Italiens. Diese Oper, welche auf dem Theater la Peryola gegeben worden, ist schlecht aufgenommen. Man schreibt dies Ereigniss der schlechten Ausführung des Orchesters zu, nicht aber den Sängern Puina, Dossi, der Grisi und der Lorenzani, die sich ausgezeichnet haben.

Venedig. Die Oper la Pastorella fendataria, welche hier auf dem Theater San Daniele gegeben worden, ist nicht kalt nicht warm aufgenommen, übel genug auf dem Theater. Indessen ist die schwache Musik wirklich keines bessern Erfolges würdig.

Turin. Die Einwohner haben Mozarts Don Juan noch nicht gefasst; diese Musik ist zu stark für Italiener.

(Schluss folgt.)

Aus Berlin.

Königstädter Theater.

Dr. Faust von K. v. Holtey.

Faust's Leben und Thaten sind von je her eine reiche Fundgrube für die deutschen Dichter gewesen; dies zeigen die vielfachen Bearbeitungen dieses Gegenstandes. Unter allen steht davon nach Göthes Faust, der des Malers Müller oben an. Beide genannten sind aber durchaus nicht für die Bühne geschrieben, und eigentlich nur Fragmente; Klingemann hingegen hat Fausts Leben bekanntlich als Trauerspiel für die Bühne bearbeitet, und seine Bearbeitung wird fast auf

Vorschrift des Komponisten wieder zu geben, bei einer unzweifelhaften Fähigkeit und Berechtigung zum Ganzen.

allen deutschen Bühnen gegeben. In allen diesen Bearbeitnngen steht Fanst als ein kräftiger mit unerschütterlichem Willen begabter Mann da, und Margarethe als ein tugendhaftes, von der innigsten Liebe zu Faust beseeltes Mädchen. In der jetzt aufgeführten Dichtung bes Herrn v. Holtey ist dagegen Faust nicht ganz der kräftige Mann, sondern mehr ein Diener des Mephistopeles; denn er frägt diesen fast immer um Erlanbniss, dies oder jenes thun zu dürfen; statt dass er sein Herr sein und ihm befehlen sollte. Margarethe ist vom Hrn. v. Holtey edler gehalten, es ist der am besten im Stücke ausgeführte Karakter; fast ganz falsch ist Mephistopheles gezeichnet, er ist eigentlich ein lnstiger Tenfel, der dabei ganz kalt überlegt und berechnet, wie er den Faust in seinen Schlingen festhält; er darf nie zornig oder heftig werden; denn aus allen seinen Reden muss hervorgehen dass ihm Faust sicher genng ist. Dies hat Herr v, Holtey nicht berechnet, denn der Mephistopheles wird einigemal ganz wüthend, weil ihm Helena einige Plane vereitelt. Diese hat Herr v. Holtey (wie Göthe) als die griechische Helena, die Paris entführte, dargestellt. Ref. muss gestehen dass, dieser Gedanke ihm immer interessant gewesen ist; er versprach sich davon eine gute Wirkung auf der Bühne. Doch ist dies nicht der Fall gewesen; dass Helena von ihrem Jnpiter, Menelaus u. s. w. in der guten Stadt Wittenberg sprach, und Mephistopheles ihr vorwarf, sie sei ein Schattenbild, und nur durch ihn aus dem Orkus herauf geholt, wurde überall störend bemerkt. — Der Nachtwächter Margaretens Vater, ist eine Person, die, so wie sie Hr. v. Holtey gezeichnet hat, durchaus nicht auf die Bühne hingehört; ein Nachtwächter (damaliger Zeit, im 15ten Jahrhundert) kann nicht mit einem Doktor der Theologie theologische Fragen erörtern wollen, so wie überhaupt solche Streitigkeiten nicht auf die Bühne gehören. Ebenso ist Wagner, Fausts Famulus, mehr wie dessen Stubenheitzer (er fragt sogar einen andern Doktor, wer sein Famulus sey, der ihm die Stube heitze u. s. w.) als wie dessen lehrbegieriger Schüler dargestellt. Die Sprache ist im ganzen Stücke sehr edel und poetisch. Wohl zu wünschen wäre, dass Hr. v. Holtey das Stück noch einmal überarbeitet, wodurch es leicht ein Lieblingsstück des Publikums werden könnte. Die Musik znm Stücke ist, wie fast alle Musik zu Melodramen, nicht kalt nicht warm. H. C. Blum hat viel bessere Sachen geschrieben. — Die Aufführung, als erste genommen, war im Ganzen recht gut und wird in den folgenden Aufführungen besser werden. G.

(Ein zweiter Bericht über Faust muss zum nächsten Blatte bleiben.)

Königliches Theater in Berlin.

Am 12. Januar zu 25jährigen Jubel-Feier der Verbindnng Sr. Königl. Hoheit, des Prinzen Wilhelm und der Prinzessin Wilhelm von Preussen wurde die Oper:

Die Stumme von Portici

von Auber,

aus dem Französischen übersetzt vom

Baron v. Lichtenstein

aufgeführt. Herr Kapellmeister Schneider hat sie in nahe an dreissig Proben mit grossem Fleiss einstudirt; in den letzten Proben und der Aufführnng hatte Herr General-Musikdirektor Spontini die Direktion übernommen; die sämmtlichen Agirenden, so wie das Orchester thaten, wie immer, das Ihrige; die Dekorationen waren glänzend und der feuerspeiende Vesuv süperb. Ein Freund, der die Stumme in Mailand und Paris gesehen, bemerkte, dass der Feneranswurf in Mailand mittels eines umschwingenden Rades, in Paris aber viel brillanter bewerkstelligt würde, und dass unser Vesnv sich neben dem pariser und mailänder sehen lassen könne. Einen blendenden Effekt macht es, wenn sich in der schwarzen Dampf-Säule Feuerballons entzünden und transparent glühende Lava die schwarzen Furchen des Berges hinabfliesst. Der Fenerregen im Don Juan und die brennende Burg in Lodoiska sind beiweitem nicht so imposant; auch ist die Idee eines feuerspeienden Berges als dramatisches Motiv gewiss nen und frappant zu nennen. M.

Bekanntmachung.

Das neulich angezeigte Konzert des Herrn Belcke mit Beethovens vierter Symphonie (B-dur), findet Donnerstags den 22. Januar bestimmt statt. Die Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei ein literarischer Anzeiger No, 1.)

Verzeichniß von Büchern und Musikalien,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 1. Den 17. Januar 1829.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

An den Verfasser des Aufsatzes in den Originalien vom 11. October v. J. über das Hamburgische Stadt-Theater.

Ihre innige aber unüberlegte Freundschaft, die sie dem Herrn Jost in Ihrem Aufsatze gezeigt haben, macht Ihren Gesinnungen alle doch Ihrem Verstande wenig Ehre. Wie Sie es aber haben wagen können, ein Urtheil über einen Mann zu fällen, der sich selbst in's Parterre stellt, rechts und links seine Kritik über jeden fremden Gast laut ausspricht, das nehmen Sie mir nicht übel, ist sehr viel gewagt, und nur das könnte Sie entschuldigen, wenn Sie sagten, daß Sie den Herrn ganz — nicht kennten. Auch meine und glaube ich, daß Sie eben dem genannten Herrn durch Ihre Lobhudeleien beim Publikum keinen Nutzen, sondern offenbar Schaden gethan haben, denn wer diesen Künstler kennt, und ihm nur in den Galeerensklaven mit oder ohne Spiegel gesehen hat, der wird sich selbst überzeugt haben, wie er sein Kunsttalent nicht allein mit Hand und Mund, sondern auch mit den Füßen geltend zu machen weiß, so daß jeder Kunstkenner gewiß sogleich einsehen wird, daß Herr Jost nur zu den Kraftgenies zu zählen sey. Aus dieser Ursache kann ich auch Ihrem Urtheil eben so wenig, als Ihrem Vergleich des Herrn Jost mit dem großen Devrient beipflichten, denn Herr Jost ist weit größer auf der Bühne wie Herr Devrient.

Was mich wundert ist, daß Herr Jost Ihnen Ihre Lobhudeleien so ungestraft hat hingehen lassen; gewiß haben Sie es nur den edeln Grundsätzen des Herrn Jost zu danken und besonders der Maxime: daß wer viel tadelt nicht viel wisse.

Tus.

Ein junger Mann, welcher auf seinem Instrumente der Oboe, schönen Ton, einen gebildeten Vortrag und eine ausgezeichnete Fertigkeit besitzt, wünscht eine Anstellung als erster Oboist in irgend einer Kapelle zu erhalten. Herr Kapellmeister Spohr in Cassel wird auf portofreie Anfragen nähere Nachricht über ihn und seine Tüchtigkeit ertheilen.

Erholungsstunden für 1829.

In 12 Monatsheften, mit Kupfer- und Musikbeilagen. 5 Thlr. oder 7 Fl. 30 Xr.

Inhalt des ersten Hefts: An die Leser, von G. Döring. — Der Führer im Haslithale. Novelle v. G. Döring. — Die letzten Verwandlungen des Abu Seid von Serny. Novelle von Fr. Rückert. — Ein Brief Weisflog's. — Der stille Schiffer, von W. Kilzer. — Charade von Th. v. Haupt. — Musikbeilage: Zwei Lieder von G. Döring und Schnyder v. Wartensee.

In allen soliden Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) sind Exemplare vorräthig. Das zweite Heft folgt in 8 Tagen.

Frankfurt a. M., den 23. December 1828.

J. D. Sauerländer.

Polyhymnia. Taschenbuch pr. 1829., von Kind und Marschner.

Zu einem passenden Geschenk für Erwachsene wird hiermit empfohlen:

Polyhymnia. Ein Taschenbuch für Freunde des Gesanges und für Klavierspieler auf das Jahr 1829. Im Vereine mit Fr. Kind herausgegeben vom Kapellmeister Heinrich Marschner. 4. Mit einem schönen Portrait von Mozart, in Futteral mit Goldschnitt. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Dieses musikalische Taschenbuch enthält außer mehreren sehr gefälligen Compositionen eine Oper: der Holzdieb, gedichtet von Fr. Kind und componirt von Heinr. Marschner. Etwas zur Empfehlung desselben zu sagen, hält der Unterzeichnete für überflüssig, da die Namen Kinds und Marschners (Componist des Vampyrs) rühmlich gekannt und geachtet sind.

Bei dem gefälligen Aeußern des Werkes und dem äußerst wohlfeilen Preise desselben dürfte es wohl kein angenehmeres und nützlicheres Geschenk für Herren und Damen geben, als die Polyhymnia. Man findet in allen Buch- und Musikhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung unter den Linden Nr. 34.) Exemplare zur Ansicht vorräthig.

C. H. F. Hartmann
in Leipzig.

Ein neuer

Grundriss von Dresden, nach der neuesten Aufnahme, gez. von Lesch und grav. von Werner. Landkartenformat 1 Thlr.

ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu bekommen von der Arnoldischen Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

Neue Schriften über Homöopathie.

S. Hahnemanni, materia medica pura, sive doctrina de medicamentorum effectibus in corpore humano sano observatis, e germanico in latinum conversa conjunctis studiis D. Stapf, Gross et a Brunnow. Tom. II. gr. 8. 2 Thlr.

Der erste Band kostet 2 Thlr. 22½ Sgr.

Dr. Bigel, examen de l'homéopathie. Tom. III. gr. 8. 2 Thlr. 15 Sgr.

Die zwei ersten Bände kosten 3 Thlr.

sind in der Arnoldischen Buchhandlung erschienen und in allen andern Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu bekommen.

Ueber die Preußische Städteordnung.

Bei C. H. F. Hartmann in Leipzig ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

Perschke, Bürgermeister in Landeshut in Schlesien, Versuch einer Metakritik der Kritik der Herren von Raumer, Streckfuß, Horn, Wehnert und Thiel über die Preußische Städteordnung, als ein Commentar zu den Gesetzen. gr. 8. 1828. broch. 20 Sgr.

Ohnstreitig die ausführlichste und wichtigste Schrift über diesen Gegenstand, der vorzüglich für sämmtliche Preußische Unterthanen von großem Interesse ist.

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

Bibliothek classischer Romane und Novellen des Auslandes.
Funfzehnter Band.

Niels Klims Wallfahrt in die Unterwelt. Von Ludwig Holberg. Aus dem Lateinischen übersetzt durch Ernst Gottlob Wolf. Mit einer Einleitung. 13½ Bogen auf gutem Druckpapier. Geheftet 20 Sgr.

Die frühern Lieferungen enthalten: Don Quixote, von Cervantes, übersetzt von Soltau (4 Bände, 2 Thlr. 15 Sgr.); Der Landprediger von Wakefield, von Goldsmith, übersetzt von Oelsnitz (1 Band, 20 Sgr.); Gil Blas, von Le Sage (4 Bände, 2 Thlr.); Geschichte des Erzschelms, von Quevedo, übersetzt von Keil (1 Band, 15 Sgr.); Tom Jones, von Fielding, übersetzt von v. Lüdemann (4 Bände, 2 Thlr. 15 Sgr.), alle bis jetzt erschienene 15 Bände kosten daher 8 Thlr. 22½ Sgr.

Jeder Roman, mit einer biographisch-literarischen Einleitung, ist unter besonderm Titel auch einzeln zu den bemerkten Preisen zu erhalten.

Leipzig, den 1. Oktober 1828.

F. A. Brockhaus.

So eben ist bei uns erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

Leben und Sitte in Persien. Aus dem Englischen übersetzt von Wilhelm Adolf Lindau. Erster Theil. Preis für 2 Theile 2 Thlr. 5 Sgr.

Das Original (Sketches of Persia, from the journals of a Traveller in the East) ist in England mit der günstigen Erwartung aufgenommen worden, die der Name des bald errathenen Verfassers, des jetzigen Gouverneurs von Bombay, des General-Majors, Sir John Malcolm, eines der gelehrtesten Kenner des Morgenlandes, erregen mußte, und schnell nach einander erschienen seit 1827 zwei Auflagen. Was der Verfasser, während er zwei Mal, als Gesandter der brittischen Regierung in Indien, am persischen Hofe war und den größten Theil des Reiches unter den günstigsten Umständen bereisete, über die Sitten, die Denkart und das Leben des merkwürdigen Volkes beobachten und erfahren konnte, hat er in diesen Skizzen eben so geistreich als lebendig wiedergegeben. Die eingeschalteten, ächt morgenländischen Erzählungen, die der Reisende aus dem Munde berühmter Geschichten-Erzähler hörte, geben dem Buche einen Reiz mehr.

Der zweite (letzte) Theil erscheint in einigen Wochen.

Arnoldische Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu erhalten:

Geschichte
der
Kriege in Europa
seit dem Jahre 1792,
als
Folgen der Staatsveränderung
in Frankreich
unter König Ludwig XVI.

2ter Theil. Mit einem Plane und einer Uebersichtskarte. Gr. 8. 20¾ Bogen auf feinem Schreibpapier 2 Thlr. 10 Sgr.

Der 1ste Theil (1827, 24¼ Bogen, mit 4 Plänen) kostet 3 Thlr.

Leipzig, den 1. Oktober 1828.

F. A. Brockhaus.

Bekanntmachung.

Die Musikmeister-Stelle bei Kurfürstlichem Leibgarde-Regiment zu Cassel ist dermalen erledigt, und es werden daher vollkommen geeigenschaftete Individuen, welche die Direktion eines so ausgezeichneten und starken Musikcorps zu übernehmen gedenken, komponiren und arrangiren, und vorzüglich gute Zeugnisse ihres moralischen Lebenswandels beibringen können, hierdurch aufgefordert, unter portofreier Einsendung aller nöthigen Atteste, bei dem Unterzeichneten als bald sich zu melden, und zugleich anzugeben, was für Blase- und welche Saiten-Instrumente sie selbst spielen, und welches der Ersteren ihr Hauptinstrument sei, wobei noch bemerkt wird, daß die Bewerber um diese Stelle, vor der definitiven Anstellung sich einer, vom Kapellmeister Spohr dahier, vorzunehmenden Prüfung zu unterwerfen haben.

Cassel, den 16. Dezember 1828.

v. Hesberg.
Oberstlieutenant und Commandeur des Kurhessischen Leibgarde-Regiments.

Neue höchst anziehende Reisebeschreibungen,

aus dem Englischen übersetzt und bearbeitet von W. A. Lindau, erschienen in der Arnoldischen Buchhandlung in Dresden und Leipzig und sind zu bekommen in allen namhaften deutschen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.).

Reisebilder aus der Levante. Aus dem Engl. von W. A. Lindau. 1 Thlr. 10 Sgr.

R. Walsh, Reise von Constantinopel durch Rumelien, das Balkangebirge, Bulgarien, die Walachei, Siebenbürgen und Ungarn. Ein Beitrag zur neuesten Kunde des tür-

tischen Reiches. Aus dem Englischen von W. A. Lindau. Zwei Theile, mit einem Plan der Gegend um Constantinopel. 2 Thlr. 11¼ Sgr.

Leben und Sitte in Persien. Aus dem Engl. von W. A. Lindau. 2 Theile. 2 Thlr. 5 Sgr.

J. Carne, Reise durch die Schweiz. Aus dem Englischen von W. A. Lindau. 1 Thlr.

J. Carne, Leben und Sitte im Morgenlande, auf einer Reise durch das griechische Inselmeer, Aegypten, Syrien und Palästina. Aus dem Englischen mit Zusätzen von W. A. Lindau. 4 Theile. 3 Thlr. 10 Sgr.

A. Vieusseux, Anselmo. Ein Gemälde aus dem Leben in Rom und Neapel. Nach dem Engl. von W. A. Lindau. 2 Theile. 2 Thlr. 15 Sgr.

Unter dem einfachen Titel:

Zweifel und Glaube oder Erleuchtung und Beruhigung eines Zweiflers. 8. Manheim bei T. Löffler elegant brochirt. 26⅔ Sgr.

ist so eben eine höchst geistvolle Schrift erschienen, die jedem gebildeten Leser Geist und Herz ergreifen und sein Gemüth über das Irrdische in die Lichtgefilde des Glaubens der Liebe und der Hoffnung erhoben wird. —

Ist in allen guten Buchhandlungen Deutschlands (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34) zu haben. —

Für Freunde geistreicher Lektüre, Lesezirkel 2c.

So eben ist bei G. Basse in Quedlinburg erschienen:

Der Eremit in Italien.

Oder Betrachtungen über die Sitten und Gebräuche der Italiener. Von v. Jouy (Mitglied der franz. Akademie). Aus dem Französischen übersetzt von C. G. 1ter und 2ter Theil. Mit Abbildungen. Preis 2 Thlr. 20 Sgr.

Der Name des durch seine anziehenden Schriften in Frankreich so berühmten Verfassers, dessen seltnes Talent sich hier mit dem klassischen Boden Italiens vermählt, um die reichste Fülle zauberischer Ansichten und Sittengemälde vor dem Auge des Lesers zu entfalten, bewog den Verleger, auch Deutschland dieses Genusses theilhaftig zu machen. Im Kirchenstaate ist dieses Werk freilich verboten; denn es spricht sich über so manche Dinge freimüthig aus, welche das Oberhaupt der katholischen Kirche aus väterlicher Fürsorge dem Blicke des Uneingeweihten zu verhüllen pflegt; jedoch kann dies dem Werke selbst nur zur Empfehlung gereichen. Höchst geistreiche, witzige und interessante Bemerkungen bekunden überall die richtige Beobachtungsgabe und die anziehende Darstellungskunst des Verfassers. Für gebildete Lesezirkel ist diese zeitgemäße, Romantik, Topographie, Sitten- und Culturgeschichte verbindende und sich überhaupt in den höhern Kreisen des Lebens bewegende Schrift so sehr geeignet, daß der Verleger sich in Ansehung der zwei ersten Bände, denen die beiden letzten ohne Verzug nachfolgen werden, schon im Voraus des Beifalls der Leser versichert hält.

Erschienen sind:

Wielands, C. M., Werke, 52r u. 53r Band,

oder dessen Leben 3r u. 4r Theil, als Schluß.

Herausgegeben von

J. G. Gruber, Professor u. s. w.

Preis für die Pränumeranten in Taschenformat 20 Sgr., in 8, auf Druckpapier 2 Thlr., in 8 auf Velinpapier 3 Thlr. 4⅓ Sgr.

Allen Besitzern von Wielands Werken werden diese beiden letzten Bände eine erfreuliche Erscheinung sein. Höchst interessant machen solche die vielen Mittheilungen aus noch ungedruckten Briefen Wielands. Ueberraschen wird es den Leser zu vernehmen, wie Wieland über seine Werke dachte, das Verhältniß kennen zu lernen, in welchem er mit seinem Verleger stand, und wie er die Herausgabe seiner Werke mit demselben besprochen hat.

Ich darf daher hoffen, daß diese beiden Bände willkommen seyn werden, wovon der letzte zugleich ein Ehrendenkmal für Wieland ist.

Leipzig, den 28. November 1828.

Georg Joachim Göschen.

Euphrosine

oder

musikalisches Allerley

für

Liebhaber der Guitarre

herausgegeben von

C. E. Böttcher.

2s Heft.

Das erste Heft enthält 18 verschiedene Tonstücke für die Guitarre arrangirt, das 2te 15, und ist sowohl für geübtere Spieler dieses Instruments als für Anfänger berechnet, auch wird dasselbe vierteljährlich fortgesetzt. Der Preis jedes Heftes ist 10 Sgr.

Halle, den 15. Dcbr. 1828.

C. A. Kümmel.

In allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) ist zu haben:

Ueber den Verfall und Wiederaufbau

der

protestantischen Kirche.

Ein Wort an Theologen und Laien.

Von

Dr. De Valenti.

Zweite, völlig umgearbeitete und mit Zusätzen vermehrte Auflage.

Düsseldorf, bei J. E. Schaub.

In allegorischem Umschlag geheftet. 17½ Sgr. oder 1 Fl.

Der Verfasser bewährt in dieser Schrift einen so gesunden praktischen Blick, solche Reinheit in der Lehre, bei entschiedenem Festhalten des Evangelii, so viele Liebe gegen die Person der Gegner, so viele Lebenserfahrung, daß wir dies Buch mit voller Ueberzeugung allen Denen empfehlen können, welche sich über die große Frage der Zeit zu belehren wünschen.

E. K.

Neue Musikalien

im Verlage der Hofmusikhandlung von

C. Bachmann in Hannover.

Auswahl beliebter Tänze und Märsche für 1 Flöte No. 6. Preis. 5 Sgr.

Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze für Pianoforte No. 40 enth. Hopser aus Oberon, Walzer: La Tendresse von Walch, und Alexis Walzer. Pr. 5 Sgr.

— No. 41 enth. Hannoverscher Schützen-Walzer, Casortische Allemande und Hopser aus dem Vampyr. Preis 5 Sgr.

— No. 42 enth. Walzer aus dem Vampyr und Walzer von Beethoven. Pr. 5 Sgr.

— No. 43 enth. Walzer von Labizki und Walzer von Beethoven. Pr. 5 Sgr.

Auswahl beliebter neuer Märsche für Pf. No. 3 enthalt: Geschwindmarsch der Hannoverschen Garde von Walch, Marsch aus Oberon und Marsch aus Moses Preis 5 Sgr.

Beethoven L. v. Grande Sonate p. Pf. O. 26. Pr. 20 Sgr.

Czerny C. 3 leichte Sonatinen zu 4 Händen 156stes Werk. No. 1 á 3. Pr. 12½ Sgr.

— Impromptu ou 3 Polonaises p. Pianof. O. 59. Preis 7½ Sgr.

Elliot A. 6 Walses à 4 Mains. Pr. 12½ Sgr.

Fuchs J. M. Des Vögelchens Heimkehr. mit Pf, Begleitung. Pr. 5 Sgr.

Janse L. Polonaise brill. pour Flûte O. 28 avec Orch. 1 Thlr. 10 Sgr., avec Pf. 20 Sgr.

Körner G. F. Variat. brill. sur un Mazur. fav. pour Pf. O. 22. 7½ Sgr.

Löwenthal L. Polonaise p. Pf. 5 Sgr.

Mozart W. A. Opern-Arien mit Pf. Begleitung aus der Zauberflöte No. 3. Arie: »Dies Bildniss« 5 Sgr.

— No. 15. Arie: »In diesen heiligen Hallen.« 5 Sgr.

— aus der Entführung No. 2. Arie: »Wer ein Liebchen« 5 Sgr.

— No. 4. Recit. und Arie: »Constanze« 7½ Sgr.

— aus Weibertreue No. 7. Duett: »In Stürmen und Kriegen« 5 Sgr.

— aus Figaros Hochzeit Arie: »Dort vergiss« 7½ Sgr.

— No. 11. Arie: »Ihr, die Ihr die Triebe« 5 Sgr.

— No. 20. Duett: »Wann die sanften« 5 Sgr.

Müller C. F. Divertissemens en forme de Walses pour Pianoforte. 10 Sgr.

Sammlung beliebter Volkslieder mit Pianof. oder Guit. Begleitung No. 4. enthält: God save the King und Würzburgerlied: »E bissle Lieb« 5 Sgr.

Schröter C. F. 2 Sonatines p. Pf. O. 8 10 Sgr.

Tabelle für Flöte mit 1 Klappe 2½ Sgr.

Neue Musikalien

im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin (unter den Linden No. 34) ist mit Eigenthumsrecht erschienen:

Die neuesten Compositionen von P. Rode.

Septième thême varié pour le Violon avec Accompagnement d'Orchestre. Op. 26. 2 Thlr.

— — arrangé par l'Auteur en Quatuor p. l. Violon a. Acc. d'un second Violon, Alto et Violoncelle. 1 Thlr.

— — p. l. Violon avec Acc. de Pf. 1 Thlr. 5 Sgr.

Deuxième Concerto avec un Rondo, mêlé d'Airs russes p. l. Violon avec Acc. d'Orchestre. Op. 27. 3 Thlr.

Deux Quatuors ou Sonates brillantes pour Violon principal avec Accomp. d'un second Violon Alto et Violoncelle. Op. 28 Liv. 1 et 2 2 Thlr. 20 Sgr.

Die neuesten Compositionen von Louis Spohr.

3te Sinfonie für das Orchester. Op. 78 5 Thlr., auch sind die Orchesterstimmen in beliebiger Anzahl u. einzeln zu haben.

2tes Doppel-Quartett für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle op. 77. 2 Thlr 20 Sgr.

— — arr. als Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncelle 2 Thlr. 7½ Sgr.

Pietro von Abano, romantische Oper in 2 Akten. Vollständiger Klavierauszug 6 Thlr. 15 Sgr.

Die Ouvertüre für das Pianof. allein. 12½ Sgr.

Die Ouvertüre für das Pianoforte zu 4 Händen 20 Sgr.

— — für das Orchester 2 Thlr. 20 Sgr. Die Orchesterstimmen sind einzeln in beliebiger Anzahl zu haben.

Die Gesänge aus derselben Oper sind einzeln zu verschiedenen Preisen zu haben.

L. v. Beethoven gr. Quintetto pour 2 Violons, 2 Alti et Violoncelle op. 29. Partition 2 Thlr.

— Quatuor op. 132. arr. p. l. Pfte. à 4 Mains. Preis 2 Thlr.

— op. 135 ebenfalls à 4 Mains 1⅓ Thlr.

Arie aus dem Hausirer von Onslow eingelegt und gesungen von Fräulein von Schätzel mit Begleitung des Pianof. 12½ Sgr.

Katzennatur von Adelbert von Chamisso für eine Bassstimme comp. von Franz Kugler. 5 Sgr.

Loewe 6 hebräische Gesänge von Lord Byron nach der deutschen Uebersetzung von Theremin für eine Singstimme m. Begl. d. Pf. op. 5. 2s Heft, 20 Sgr.

Joseph Klein Adagio et Rondo p. l. Pfte 17½ Sgr.

G. F. Händel 16 Solo-Gesänge aus dessen sämmtlichen Werken ausgewählt zur Förderung und Veredlung der Gesangbildung mit einer Einleitung über Geltung Händelscher Sologesänge für unsere Zeit (Als Anhang zur Kunst des Gesanges) von A. B. Marx. 2 Hefte à Heft 22½ Sgr.

H. Herz praktische Pianoforteschule bestehend in Tonleitern, Uebungen, Passagen, Vorspielen und kleinen Handstücken mit Fingersatz versehen nach den Fortschritten der Schüler geordnet und für diejenigen eingerichtet, welche sich schnell zu vervollkommnen wünschen. 1 Thlr.

D. F. E. Auber Ouvertüre aus der Oper: „Die Stumme von Portici" (La muette de Portici) für das Pf. allein 15 Sgr. für das Pf. mit Begleitung einer Violine 20 Sgr. dieselbe f. d. Pf. zu 4 Händen 22½ Sgr.

Einzelne Gesangstücke aus derselben Oper.

No. 1. Aria:	Ha! die rauschende Freude / Ah! ces cris d'allegresse	10 Sgr.
No. 2. Arie:	Wie sind des Glanzes Freuden / Plaisirs du rang suprême	12½ Sgr.
No. 4. Chor:	Gott unser Hort / Daigne exaucer	7½ Sgr.
No. 6. Ch:	Auf Freunde auf! schon strahlt der junge Morgen / Amis, amis le soleil va paraître	22½ Sgr.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 24. Januar. —— Nro. 4. —— 1829.

2. Freie Aufsätze.

Kurze Beantwortung der Frage: Wie steht es wohl gegenwärtig mit der Kunst des Orgelbaues, in Rücksicht auf die Leistungen früherer Meister?

(Von Herrn Musikdirektor Bach.)

Bevor ich mich auf die Beantwortung dieser Frage einlasse, ist es wohl für manchen, der *Sache Unkundigen*, nothwendig, zuerst eine *kleine geschichtliche* Uebersicht der Entstehung der *Orgel* und ihrer berühmt gewordenen Erbauer vorangehen zu lassen.

Die Orgel, dieses den Kirchengesang so sehr verherrlichende Instrument, obgleich ihrer schon in der frühesten Geschichte Erwähnung geschieht (anno 757 unter Pipin, dem Vater Karls des Grossen), kommt doch erst im 14ten Jahrhundert und noch mehr im folgenden Jahrhundert als solches in Betracht, zu welcher Zeit ein gewisser Bernhard (1471) derselben das Pedal hinzufügte. Im 16ten Jahrhundert folgten die Verbesserungen noch schneller aufeinander, so dass man mit der Vergrösserung und Verbesserung dieses Instruments schon so weit gekommen war, um Werke zu erbauen, welche den jetzigen an innerer Einrichtung und Umfang der Töne wenig nachstehen. Dieses beweisen die Werke, welche anno 1572 zu Bernau und 1580 zu Stendal in der Mark durch Hans Scheerer erbaut wurden, die im Manual 48 und im Pedal 26 Klaves zählten. Erstere dieser Orgeln besteht noch jetzt in ihrer ursprünglichen Form; leider befindet sie sich aber in einem schlechten Zustande. Von dem Jahre 1686 bis im Anfange des 18ten Jahrhunderts war die Kunst des Orgelbaues noch höher gestiegen. Besonders berühmt als Orgelbauer waren in diesem Zeitraume: Schnitker in Hamburg, der Erbauer der Berliner Nicolai- und Frankfurter Marien-Orgel; Burkard in Lübek und Casparini, der Erbauer der Orgel in Görlitz. Noch berühmter aber wurden Silbermann, von dem die Dresdner Orgeln grösstentheils erbaut wurden, wie auch die Orgel im Dome zu Freiberg und andere, Gabler in Ravensburg; Hildebrand, ein Zögling Silbermanns, und Röder in Berlin, welcher letztere leider hierselbst wenig, in Schlesien aber die meisten seiner Hauptwerke erbaut hat. Die Zeit in welcher die letzt genannten Meister lebten (1713 bis 1740) ist unstreitig die glänzendste Epoche in Hinsicht des Orgelbaues. Aus dieser Zeit schreiben sich die grössten, noch jetzt vorhandenen Orgeln her. Ausser den vorgenannten Männern verdienen noch als Zeitgenossen oder als Nachfolger derselben einer rühmlichen Erwähnung: der ältere Engler in Breslau; Wagner, Migent und Marx, als in Berlin ansässig gewesene Orgelbauer. Diese Meister könnten wohl, hinsichtlich ihrer Leistungen, den früher genannten zur Seite gestellt werden, wenn sie das Glück gehabt hätten, entweder an Orten zu leben, wo die Kunst nach ihrem Werthe bezahlt worden wäre, oder wenn nicht leider zu ihrer Zeit der Sinn der Kirchengemeinden für Bauwerke dieser Art erkaltet, und diese angefangen, das Geld mehr auf andere Dinge, als auf Kunstwerke dieser Art zu verwenden, oder aber

die grössten Kirchen nicht bereits mit Prachtwerken durch die früheren Meister wären versehen gewesen.

Von 1760 bis 1814 ist, meines Wissens nach, kein allgemein anerkanntes grosses Werk, besonders in unsern Landen erbaut worden; entweder waren die Kirchen, wie erwähnt, schon mit Orgeln versehen, oder man hatte keinen Sinn mehr für grosse Orgelwerke, oder die in diesem Zeitraume geführten Kriege verhinderten deren Erbauung bis zum allgemeinen Frieden von 1815. Seit dieser Zeit fing man an, besonders im Preussischen, die Kirchen und alles, was zu denselben gehört, also auch die Orgeln, in brauchbaren Stand zu setzen, und dieses geschah von Jahr zu Jahr immer mehr durch die Thätigkeit und den Eifer der königlichen Regierungen und unter der weisen Leitung eines hohen Ministerii des Kultus.

Da nun seit 1815 sich in unsern Landen Gelegenheit genug für den Orgelbauer fand, sich in seiner Kunst zu zeigen und zu vervollkommnen, so verdient die obige Frage: wie steht es wohl gegenwärtig mit der Kunst des Orgelbaues, in Hinsicht auf die Leistungen früherer Zeit? unstreitig eine Beachtung, und würde selbige nicht anders als auf folgende Weise zu beantworten sein: Wir haben allerdings in unsern Landen und in der Nachbarschaft, wenn nicht viele, doch einige geschickte Orgelbauer aufzuweisen, von denen besonders in unserm Lande als solche Erwähnung verdienen: Engler in Breslau, ein Sohn des früher genannten Meisters, welcher die grosse von Röder in der dortigen Maria Magdalenen-Kirche erbaute Orgel meisterhaft reparirt und verbessert hat; ferner Buchholz in Berlin, Erbauer mehrerer bedeutender Orgelwerke in hiesiger Gegend und anderswo; mit diesen Meistern verdienen auch noch die Orgelbauer Grüneberg zu Stettin und Heise zu Potsdam genannt zu werden.

Diese vier genannten Männer haben nun in der letztern neuern Zeit seit 1815 das, was bei uns in Hinsicht des Orgelbaues geschah, grösstentheils geleistet, und wenn sie auch nicht solche Prachtwerke, wie z. B. Silbermann, Hildebrand und Wagner, erbauten, so lieferten sie doch gute und brauchbare Werke; auch muss man bedenken, dass die früheren Meister zu einer Zeit lebten, wo sie für die Erbauung eines grossen Werks reichlich bezahlt wurden.

Wenn nun diese Zeit sobald auch nicht wiederkehren wird, dass prächtige Meisterwerke, so wie unsre Vorfahren uns selbige hinterliessen, geschaffen werden können, so ist es doch unsre Pflicht, dasjenige zu erhalten zu streben, was wir als Kunstwerke der frühern Zeit besitzen; dass dies nicht immer geschieht, davon zeugen unsre uns näher angehende Prachtwerke, z. B. die Orgeln in den Garnisonkirchen zu Berlin und Potsdam, welche sich beide jetzt in den baufälligsten Umständen befinden, und doch für eine mässige Geldsumme wieder herzustellen wären. In gleichem Zustande befinden sich einige grosse und schöne Orgelwerke in Schlesien z. B. in dem Kloster Grüssau, die von dem ältern Engler erbauete herrliche Orgel u. a. mehr, welche der Sohn Engler gewiss mit grosser Freude und Vorliebe wieder herstellen würde. Da jedoch seine Majestät der König, sobald es nur darauf ankommt, dass etwas Nützliches geschehe und auf Antrag der höhern Behörden, so gern Kunstwerke älterer Zeit zu erhalten suchen, so ist zu hoffen, dass diese Prachtwerke deutscher Kunst, durch seine königliche Fürsorge und Gnade, auch noch unsern späten Nachkommen werden erhalten werden.

---

3. Beurtheilungen.

Sechszehn Sologesänge von G. F. Händel, aus dessen sämtlichen Werken ausgewählt zur Förderung und Veredlung der Gesangbildung mit einer Einleitung über Geltung Händelscher Sologesänge für unsere Zeit (als Anhang zur Kunst des Gesanges) von A. B. Marx. Schlesinger in Berlin. Zwei Hefte zu 22½ Sgr.

(Schluss.)

Nicht um das Urtheil Anderer zu motiviren zu suchen, sondern wegen seiner allgemeinern

Wichtigkeit sei noch folgender Punkt hier erwähnt:

Der Verf. hat sich erlaubt, der Begleitung hin und wieder (z. B. in No. 7 u. 16) durch zugesetzte Stimmen grössere Fülle und Bedeutsamkeit zu geben, an ein Paar Stellen sogar Händelsche Stimmen zu ändern, z. B. in No. 8 (S. 13 des ersten Heftes) Syst. 2 T. 4 bis 6, wo der Bass ursprünglich so heisst:

Er hofft, sich damit keine unbedachte Anmassung gegen den grossen Künstler gestattet zu haben; es wurde nicht daran gedacht, ihn zu verbessern! sondern ihn anszulegen und seinen Willen zu vollstrecken.

In der äusserlichen Dürftigkeit, in der viele Sologesänge Händels in der Partitur erscheinen, *sieht* man eines der erheblichsten Hindernisse für ihre Verbreitung unter unsern Sängerinnen. Da finden sich Arien (z. B. No. 6) blos mit einem bezifferten Bass, oder mit einer Violin und Bass *begleitet, allenfalls mit* zwei Violinen und Bass *ohne Viola, selten mit* einigen Bläsern. Theils mag der Grund dieser dünnen Ausführung an einer Eilfertigkeit gelegen haben, die an vielen Arbeiten Händels unverkennbar ist; theils war man wirklich zu seiner Zeit weniger an Fülle des Orchesters gewöhnt; jedenfalls mag Händel bei der Partitur sich schon auf die Zusätze und Ausfüllungen verlassen haben, die er bei der *Aufführung* mit Orgel oder Flügel anbrachte. Und sein Spiel war nicht etwa ein leeres Generalbasspielen. Das hätte jeder unterrichtete Musiker etwa eben so gut geleistet, wie Händel selbst; wir lesen aber in den Berichten sachverständiger Zeitgenossen: Händel habe so eigenthümlich zu dem Orchester gespielt — improvisirt, dass andere ihm nicht nachspielen können. Demnach lässt sich mit Zuversicht behaupten: dass man weniger als Händels Intention giebt, wenn man nur den Inhalt seiner Partitur mittheilt; — zu geschweigen, dass der gezogene Ton eines einzigen Bogens ungleich mehr Kontinuität und Sättigung für unser Ohr hat, als derselbe Ton auf einem Fortepiano. Marx.

---

4. Berichte.

Königliches Theater in Berlin.

Am 12ten d. Mts. wurde die neue Oper von Scribe und Auber:

„Die Stumme von Portici"

im königlichen Opernhause zur Feier des 25jährigen Ehebündnisses des Prinzen und der Prinzessin Wilhelm von Preussen Königliche Hoheit vor einer glänzenden und sehr zahlreichen Versammlung mit dem lebhaftesten Beifall zum erstenmal gegeben. Nur mit Mühe waren die Applandissements zu unterdrücken, da die festliche Beziehung solche nur allein dem erhabenen Fürstenpaar gelten lies, das mit Enthusiasmus begrüsst wurde. Der laute Jubel unterbrach die bereits begonnene, theils bizarre, theils triviale Ouvertüre, welche als das schwächste Musikstück der ganzen Oper anzusehen ist. Den glänzenden Erfolg verdankt letztere hier, wie in Paris, wohl grösstentheils dem anziehenden Stoff: dem Volksaufstande zu Neapel im Jahre 1646, unter Leitung eines armen Fischers oder Lazzarone, Masaniello. Scribe hat mit gewohnter Umsicht und Bühnenkenntniss dies Sujet für die musikalischen Zwecke durch spannende Situationen und Theater-Coups trefflich benutzt und das Interesse des Zuschauers durch 5 Akte zu steigern gewusst. Der Reiz südlicher Natur, des bewegtern Volkslebens und die Sinne befangender Scenerie muss für den günstigen Effekt im Allgemeinen wirken, wenn auch nicht die sehr lebendige, in den modernen Rhythmen und Melodien sich ächt französisch bewegende Musik noch das Interesse für dieses Effekt-Spektakelstück erhöhete.

Auber ist unbezweifelt ein dramatischer Komponist von vielem Talent, an frischen Melodien reich und erfahren in der Instrumentirung, wie in der Bühnenwirkung. Dies hat er im „Maurer" am meisten dargethan. In der „Stummen" hat ihn indess der herrschende Modegeschmack doch fast zu sehr verleitet, Rossini und theilweise auch Spontini und Cherubini nachzuahmen. Die Chöre und Ensemble-Stücke sind kräftig, voll Leben, fast anhaltend aber lärmend instrumentirt und mit schneidenden Pi-

kanterisn der Harmonie oft stark gewürzt. Mit vielem Glück sind die neapolitanischen Volksmelodien der Barcarolen in die vage Handlung verweht und wesentlich die Arien der Elvire sind ganz rossinisch. Treffend und ausdrucksvoll bezeichnet die Musik die Pantomime der, für die Oper eigentlich weniger, als für das Melodram passenden Stummen.

Der Vermählungs-Hymnus und das, dem südlichen Volkskarakter jedoch ganz widerstrebende lange Gebet im Finale des 3ten Akts vor dem Ausbruche der Empörung sind klare, melodische Gesangstücke von grosser Wirkung, da sie natürlich und ungesucht sind. Auch der Chor der Marktleute ist voll Leben und frischer, pikanter Melodie, wiewohl mehr im französischen, als italienischen Volkskarakter. Sehr ausgezeichnet tritt Masaniello's Kavatine im 4ten Akt hervor, als Fenela schlummert. Hier herrscht wahre Empfindung ohne Affektation. Im fünften Akt ist der Wahnsinn Masaniello's ergreifend geschildert und wird von Herrn Bader höchst wahr dargestellt, ohne widrig zu wirken.

Der höchste Schluss-Effekt ist die Eruption des Vesuvs, so getreu zur Anschauung durch die Kunst des Herrn Gropius gebracht, als es nur möglich ist. Bei so höllischem Lärm ist die Musik nur accessorisch. Deshalb macht auch Auber nur den möglichsten Lärm im Orchester zu dieser grossen Naturscene. Wo so viel zu zu sehn und zu hören, auch ein reizendes Ballet spanischen Karakters im ersten Akt und die Tarantella zu schauen ist, kann der allgemeine Beifall nicht fehlen. Die Schönheiten der Pracht-Oper nicht verkennend kann Ref. dennoch die Musik nicht so hoch stellen, um eine Stütze des guten Geschmacks darin anzuerkennen.

Wahrhaft grosser Styl herrscht wenigstens in dieser grossen Oper nicht, die deshalb aber doch ihr grosses Publikum finden und gewiss viel und oft gesehn werden, als Kassen- und Lieblings-Schaustück mithin ihrem Zweck erfüllen wird.

Ueber die ganz vorzügliche Darstellung nächstens ein Mehreres. S.

Ueber das Melodrama; bei Gelegenheit vom Doktor Johannes Faust, Volksmelodrama von Karl v. Holtey. Musik von Karl Blum.

Der Einfluss des pariser Theaters Porte St. Martin auf die dortige Bühnenliteratur scheint sich an dem königstädter Theater wiederholen zu sollen; man umhängt ein Drama, das als Trauerspiel der königstädter Bühne, wie jener Pariser, versagt bleiben müsste, mit einigen musikalischen Läppchen und nennt es Melodrama; — dann ist die Aufführung erlaubt. Unvermerkt gewöhnt man sich an die Vorstellung, die Musik als ein Dazugehörendes zu betrachten; endlich überredet man sich, eine neue Gattung von Kunstwerken hervorgerufen, ja, die vereinigten Künste durch diese neue Verbindung einen Schritt weiter geführt zu haben. Die Franzosen sind nicht so weit gegangen. Schon ihre Anhänglichkeit an der sogenannten Klassizität (die der Nation wol tiefer eingewurzelt ist, als man jetzt hin und wieder meint) und die Strenge, mit der sie die Gattungen der Kunstwerke, die Gränzen, die Rangordnung ihrer Bühnen bewahren, verhindern es, im Melodrama etwas anders, als eine untergeordnete, nur für die weniger gebildete Volksklasse bestimmte Gattung zu erblicken. Ihre Melodramendichter selbst bekennen das. Indem sie es thun, indem sie vollkommen konsequent nur auf die Befriedigung jener Volksklasse hinarbeiten, sagen sie sich von jeder Foderung der Kunstkritik los; ihre Verbrecher- und Marterstücke gehören noch weniger vor deren Richterstuhl, als die Gladiatorenkämpfe der Römer und die Stiergefechte der Spanier, in deren roher Erscheinung wenigstens eine edle Idee jener Völker lebte: Muth, oder Ausdauer, oder Gewandtheit — die Verherrlichung physischer Menschenkraft.

Ernstlicher haben es von jeher die Deutschen auch mit dieser Gattung von Kunstwerken genommen. Benda und Gotter gingen ehrenwerth voraus; Karl Maria von Weber wandte Liebe und Fleiss auf Preciosa, Weigl (in der Schweizerfamilie) und sogar Beethoven (im Egmont) gebrauchten wenigstens in einzelnen Scenen die

Musik melodramatisch; vieler andern nicht zu gedenken. Selbst, nachdem in unsern Tagen die traurigsten Ausgeburten der pariser Melodramatik, *Joko*, der Spieler, das Ungeheuer u. a. den Namen Melodram in eine Art von Verruf gebracht, wagten Dichter den Versuch, die verachtete Form durch bessern Inhalt zu veredeln. Herrn von Holtey's Lenore und jetzt sein Faust, wie früher der verwunschene Schneidergesell von Wilibald Alexis müssen auch dem strengsten, von den Werken selbst unbefriedigtesten Richter Zeugniss von einem edlern Sinne geben, als die pariser Melodramatiker beseelt. Man könnte den Standpunkt der letztern und erstern so bezeichnen: den Franzosen dient die Maske der Poesie zum Vorwand für die Einführung ihrer materiellen Effekte; die Deutschen möchten die *Wirkung* ihrer Poesie durch jene Effekte verstärken. Ist auch das letztere eine Verirrung, so spricht doch selbst aus ihr nicht jene freche Vernichtung der Kunst in ihr selber, wie bei den Franzosen, sondern ihre Aufrechthaltung — und daneben nur das Misstrauen der Dichter in *die eigne That. In* der Besorgniss, dass die *Grundidee*, der wesentliche Inhalt ihres Werkes nicht genügen, dass es der Handlung an Kontinuität, den Karakteren an kräftigem Gepräge fehlen möge — werden äussere Effekte, wird Musik herbeigeholt, um die Lücken zu verdecken.

Wir haben hierbei eine äusserliche, willkührliche Bestimmung des Dichters zu melodramatischer Form vorausgesetzt, damit uns aber zu der Untersuchung verpflichtet: ob nicht ein innerer, naturnotbwendiger Grund vorhanden sein könne, die Melodramatik zu rechtfertigen. Nach der Bestimmung der Zeitung beschränken wir uns dabei blos auf die Frage nach der künstlerischen Wahrheit der Musik im Melodrama überhaupt, und im Faust besonders. Dabei sind wir aber zu mancher Unterscheidung genöthigt.

Abgesehen von der ersen Anwedung des Namens Melodrama auf die Oper in ihrem Beginne, finden wir von den ältern Melodramatikern (z. B. Benda) die Musik zur Verstärkung der gesprochenen Rede angewendet; Phrasen des Dichters nnd des Tonsetzers sind durch einander geschoben, und so soll die Wirkung zweier Künste in einander schmelzen. Es ist bekannt, dass diese Versucbe einer dichtung- und musikarmen Zeit mit dem bellen Tag der schillergötheschen, haydn-mozartschen Periode vergessen wurden; selbst die Bestrebnngen ausgezeichneter Mimen (z. B. der Wolf als Benda-Gotters Ariadne) vermochten dies nicht abzuwenden; so entschieden liess sich die Unnatur und Lüge der Grund-Idee empfinden.

Das Orchester begleitet den Sänger, der sich von der gemeinen Rede zur Gesangsprache erhoben bat, ganz naturgemäss in die musikalische Region. Wie dem erhobenen Geiste die Aussenwelt in böherm Licht, in höherer Bedeutung erscbeint: so muss dem zum Gesang erhobenen Redner die umgebende Welt sich zur Musiksprache beseelen. Der Gesang kann in einzelnen Aufgaben sich von der Begleitung lossagen; dann erscheint uns in ihm das Menschliche allein: der Mensch ohne dio nmgebende Natur. Das Instrumentale kann selbständig erscheinen in einzelnen Offenbarungen der aussermenschlichen Natur. Tritt aber endlich in die tonkünstlerisch beseelte Natur, in eine Instrumentaldichtung, der Mensch mit nicht-musikalischer Rede: so erscheint er, im Gegensatze mit ihr, in einer niedern Sphäre festgebalten. Und hier liegt der Widerspruch, dessen bewusste oder nnbewusste Wahrnehmung jene melodramatischen Versuche in ihr Nichts zurückgeworfen bat: das Orchester soll erweckt, die den Menscben umgebende Natur zur Musik erregt sein durch eine Person, die sich uns eben selbst als nicht musikalisch erregt darstellt. Man könnte sich, ohne tiefer einzugehen, an einem Beispiele diesen Widerspruch verdeutlichen. Wenn ein Liebender das Echo seiner Empfindung überall vernimmt, den Abglanz des böhern Lebens in seiner Brust überall gewahrt, wenn die Rose ihm Liebe zu lächeln und das Vergissmeinnicbt süsse Beruhigung zuzuflüstern scheint und er dem vertrauten Scbatten der Laube dankt: so begreifen wir und glauben durchaus; übertragen wir seine Anschaunng, sein Liebeflüstern mit dem Jasminbusch auf Göthe's Wagner, oder Peter Nenpeter in Jean Pauls Flegeljahren: so haben wir das Melodrama.

Doch begreift sich leichter, dass ein Dichter die Vereinigungspunkte seiner und der Tonkunst noch nicht durchgedacht hat, als dass er sein Werk zu einer solchen Zerstückung hergiebt, zwischen die Sätze seiner Rede, ja in sie hinein Einschiebsel von so fremder Natur duldet und sogar fodert. Was würde der Maler sagen, wollte man sein Bild in Streifen schneiden und etwa Verse dazwischen kleben? — schnitte man auch noch so geschickt, nähme man auch die schönsten Verse! Hier finden wir uns auf einem neuen Gesichtspunkte für die Auffassung der obigen Behauptung. Die Rede dramatischer Personen ist die Aeusserung ihres Innern. Was ist die dazwischen geworfene Musik? — Nur als fremde Sprache eines fremden Wesens ist sie zu denken; die Person des Dichters spricht also halb selbst, halb lässt sie für sich sprechen, in einer ihr unnatürlichen Sprache.

Diese Betrachtung und — wenigstens eine Ahnung von der nothwendigen Gehaltlosigkeit melodramatischer Musik hat in den neuesten Werken die Eintritte der Musik immer mehr beschränkt und sie zuletzt darauf angewiesen, den Eintritt bedeutender Personen oder Vorgänge zu bezeichnen. Einige verminderte Septimen-Akkorde, ein Paar Posaunenstösse, Laufer der Geigen und Pikkoloflöten — verkünden uns den Mörder, oder Dämon, oder Spieler, der gleich hinterdrein breitbeinig auftreten und schreien wird. Man könnte die Musik vollends in eine Signalsprache verwandeln und die Geliebte mit süssen Oboen oder Flöten, den Forstrath mit Hörnern, den Soldaten mit einem Marsch und den Geistlichen mit einem Andante religioso einführen. Bequemer thut es schon der Garderobenmeister und der Theaterzettel; wozu noch mehr? wird denn nicht die Handlung selbst zeigen, was vorgeht? Wollen wir, nicht etwa vor jedem Drama, sondern, wie die Chinesen, vor jedem Auftritt einen Prolog? Wie würden unsre Melodramendichter protestiren, wenn der Souffleur oder Regisseur vor jedem ihrer Auftritte ein Paar Erläuterungsverse zwischen reden wollte! Und warum begehren sie gleichwohl Erläuterungsmusik? Weil Musik ihnen unbestimmter spricht und sie sich ihren Einfluss unbestimmter denken. — Oder, antworten sie: weil die Musik nicht bestimmte Erläuterung, sondern nur Vorahnung giebt? Aber soll denn alles und immer geahnet, das verhüllteste innere Leben bei jeder gemeinen Gelegenheit hervorgezerrt — muss uns die Ahnung erst eingepredigt werden? Dann eben hört sie auf, Ahnung zu sein, hört auf, uns mit Schauern eines geistigern Lebens anzuweben; Musik-Signale kommandiren zum Ahnen, wie man sonst in der österreichischen Armee eine Reihe Kommandowörter zum Gebet hatte.

Endlich — möchten doch unsre Dichter den Musiker fragen, was seine Kunst unter solchen Bedingungen vermag.

(Schluss folgt.)

Mösers Akademien.

Nach zwei Quartettabenden, in denen Herr Kammermusikus Gans an Herrn Ries Stelle die zweite Violin übernommen hatte, war für den 21. Januar den Kunstfreunden ein höheres Fest bearbeitet.

„Haydns B-dur Symphonie,“

„Spohrs Ouvertüre zu Faust,“

„Beethovens A-dur Symphonie“

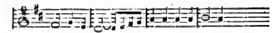
waren die herrlichen Gaben, die Herrn Musikdirektor Möser und der wackern Kapelle von der Menge der Hörer mit rauschendem Beifall und gewiss mit inniger Rückerinnerung gedankt wurden.

Am erfreulichsten war dem Ref. die Erscheinung der Haydnschen Symphonie; denn als man vor einigen Jahren in Berlin anfing, die Konzerte durch Symphonien zu verbessern, musste sich das erste Augenmerk auf die Beethovenschen, als die neuesten und berühmtesten, richten. Sie waren auch dem hiesigen grossen Publikum alle so gut wie unbekannt; dagegen wusste man von Hörensagen (denn wer achtet darauf!), dass Haydnsche Symphonien in den Theatern als Zwischenakte gespielt würden — freilich zerstückt, in dürftigen Arrangements und nachlässiger Ausführung. Mit diesen wäre also das Publikum nicht so sicher

zu gewinnen gewesen, als mit der Autorität des Beethovenschen Namens. Jetzt bedarf es keiner Autorität mehr, und wir dürfen hoffen, die Hymnen ewiger Jugend und Freude, die Haydn der Welt geschenkt, immer häufiger und gelungener anstimmen zu hören.

Das letztere war heut noch nicht der Fall. Haydn verträgt kein wildes Stürmen, keine schroffen Antithesen und Effekte. Ein Freund, der sich als Weltmann und Weltbürger in reichen bewegten Verhältnissen ausgebildet, nannte (er ist gestorben) Haydn den geistreichsten Komponisten. Die Bezeichnung ist höchst treffend und beachtenswerth — um eine erschöpfende Karakteristik war es jenem dabei nicht zu thun, sondern eben nur um eine Bezeichnung dieser Erscheinung in der Reihe aller ihm vorübergegangenen — sofern wir den geistreich nennen, der die blühende Fülle eignen Geistes auf alle Gegenstände zu übertragen, sie uns mit seinem Geist und Leben zu erfüllen weiss. Ein solcher Freund aller Wesen ist uns ein holder Freudebringer; wir lieben ihn wie den *Maitag, der nach* wüstem Aprilwetter sein *mildes Licht um Blumen* und Hütten und Strassen legt. *Er* kann sich nur lind und liebreich bewegen; und wenn er selbst vom schauerlichen Sturm erzählen mag, so erschreckt er uns nicht, entzieht uns, wie ein guter Vater, nicht die leitende Hand — und im Sturme selbst erbraust uns nur ein Freudenhymnus der Natur zu ihrem *Schöpfer*. —

Herr Musikdirektor Möser spielt Haydnsche Quatuors meisterhaft. Sein Bogen fliegt oft hin im kecksten Humor, um dann wieder wie mit einem zarten Blümchen zu tändeln. Diese freie, kühne Laune hat ihn, wie es scheint, heute vergessen lassen, dass die Masse eines Orchester-*klangs* nicht so biegsam ist, als das Flüstern von vier *Saiten*instrumenten, und dass man bei Haydn keine blos durcheinandergährende Masse, sondern den anmuthigen, geistreichen Tanz aller Stimmen aufzufassen hat; daher waren der erste, dritte und vierte Satz überjagt, daher war er genöthigt zu Knalleffekten (plötzlich hineingeschleuderten Fortissimo's u. s. w.), daher wurde sogar die Unruhe des ersten Satzes auf den zweiten übertragen, dem es selbst bei richtigerm Tempo an Präzision gebrach. Möge es dem hochverdienten Konzertgeber gefallen, schon am nächsten Symphonie-Abend wieder eine Haydnsche Symphonie (etwa die aus D-dur):



aufzuführen und dieser — französischen Uebertreibungen und Kontraste sich zu enthalten, die Stimmen gemüthlicher gewähren und das Ganze nie in Wildheit ausarten zu lassen: so wird er sich eines noch schönern Erfolgs zu rühmen haben. Marx.

Berlin am 22. Januar.

Grosses Konzert des Herrn Kammermusikus Friedrich Belcke.

Nach dem gestrigen Möserschen Abend gönnte uns Herr Belcke eine Nachfeier durch die löbliche Aufführung der Beethovenschen B-dur-Symphonie. Von einem so trefflichen Künstler liess sich eine so würdige Unternehmung erwarten, und gewiss hat sich auch ihrethalb jeder Kunstfreund des zahlreich versammelten Publikums gefreut, das wie vor dem Götterbilde zu Saïs schweigend der Erleuchtung harrte.

Fräulein v. Schätzel gab mehr als sie versprochen, statt einer Rossinischen eine Mozartsche Scene (Parto) und die Rhodeschen Violinvariationen, beides lieblich, mit süsser Stimme und leichter Kehle gesungen. Der Konzertgeber trat mit einem Adagio und Rondo militaire für Bassposaune von Neithard auf. Sein Ruhm ist zu ausgebreitet, als dass es noch der Rücksicht auf eine einzelne Leistung bedürfte; sonst hätte man der heut gewählten Komposition weniger Zerstückelung, mehr Einheit der Hauptstimme wünschen können — Herr Musikdirektor Neithard hätte dabei eben so zweckmässig (und noch mehr) für das Instrument schreiben können, als er mit seiner grossen Instrumentenkenntniss gethan.

Eine junge Schülerin des Herrn Kammermusikus Mohs, Dem. Elvina Alifeld spielte für ihr Alter recht fertig ein Konzert von Field;

den zweiten Theil eröffnete „Hero und Leander" von Fräulein Bauer deklamirt, mit melodramatischer Orchesterbegleitung von Herrn Kapellmeister Seidel.

Vom sonstigen Inhalte des Konzerts im nächsten Blatte. M.

Torwaldo nnd Dorliska, komische (sic?) Oper in zwei Akten, Musik von Rossini.

Graf Torwaldo hat sich eben in der Stadt mit Dorliska vermählt und reist mit einem kleinen Gefolge auf seine Güter; Graf Ordow, welcher Dorliska schon seit längerer Zeit liebt, und vergeblich um sie geworben hat, erfährt dies, und beschliesst Torwaldo umzubringen und Dorliska zn entführen. Er lauert ihnen deshalb auf; sein Plan missglückt aber, denn er hält einen andern für Torwaldo, den er nicht persönlich kennt und tödtet diesen statt seiner; Dorliska entflieht, flüchtet sich aber gerade in Ordows Schloss. Dies ahnet Torwaldo und folgt ihr als Bauer verkleidet mit einem Briefe von dem angeblich in seinen Armen gestorbener Gatten, in welchem er Dorliska bittet, sich unter Ordow's Schutz zu begeben und ihn durch ihre Hand glücklich zu machen. Durch diese List erhält er Ordow's Vertrauen und dieser führt ihn zu Dorliska; diese kann ihre Freude nicht genug verbergen und führt dadurch die Entdeckung der Verkleidung herbei. Hiermit endigt der erste Akt. Im zweiten Akte finden wir den Grafen Torwaldo im Kerker. Der Kastellan des Schlosses erbarmt sich seiner und verbindet sich mit Ordow's Leuten, um seinen verbrecherischen Herrn zu stürzen und das unglückliche Paar wieder zu vereinen. Torwaldo's Freunde werden aufgeboten, stürmen das Schloss, Torwaldo und Ordow kämpfen gegeneinander, nnd der Kastellan erschiesst letztern — seinen Herrn meuchlings. Das Paar wird vereint; Punktum.

Dies ist die Handlung dieser komischen Oper. Das eigentlich Komische beruht darin, dass Herr Spitzeder den verrätherischen Diener des Grafen Ordow, der wie sein Herr ein Bösewicht ist, in eine komische Figur transporirt, und zwar bis auf die Schluss-Scene wirklich ganz glücklich.

(Schluss folgt.)

Nachrichten aus aller Welt.

(Schluss.)

Mailand. Bedeutendes Unwohlsein hat Dem. Santina Ferlotti zu der Erklärnng genöthigt, dass es ihr unmöglich sein werde, die Rolle zu übernehmen, welche man ihr in der auf dem Theater della Scala aufzuführenden Oper zugedacht hatte. An der Stelle dieses Werkes genannt l'Orfante della silva, welches das Publikum mit Ungeduld erwartete, soll „la Pastorella feudataria" gegeben werden, welche den Bemühungen der Dem. Jerlot zu Paris so furchtbar gewesen ist. Die neue Partitur von Cacci soll auf die Rückkehr von Mad. Merie Lalande bewahrt werden.

Triest. Die Sängertruppe für das Karnaval von 1828 auf 1829 wird bestehen aus Amalia Brambilla, Prima Donna assoluta, Giovanni Storti erster Tenor, Giovanni Giordani Primo basso cantante, Clementine Lang (eine Dentsche) andere Prima Donna und Domenico Remorini, andrer Primo basso.

Neapel. Theater del Fondo. Die Wiederholung von Agnese, einem der Pärschen Meisterwerke, hat den glänzendsten Erfolg auf dieser Bühne gehabt. Die Signora Tosi in der Rolle der Agnese, und Tamburini in der des Uberto erhoben sich zur grössten Höhe des Talents in den starken Situationen dieser schönen Komposition. Das Duett des ersten Aktes: Qual sepolcro! erweckte das Entzücken der Versammlung überhaupt, und insbesondere ihrer Königlichen Hoheiten des Prinzen und der Prinzessin von Slerno, welche die Musik nnd die Sänger wiederholt beklatschten.

Lucca. Die Oper Jephta von Generali ist hier kühl aufgenommen.

5. Allerlei.

Herr Professor Zelter hat am diesjährigen Ordensfeste den rothen Adlerorden erhalten.

Die Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 31. Januar. — Nro. 5. — 1829.

2. Freie Aufsätze.

Dante, ein grosser Tondichter.

Seit fünf Jahrhunderten umringen den unversiegenden Born Danteischer Weisheit die hochgesinnten Geister Europa's und jedem spricht sie im Sinn der Frage. Der verbannte Italiener liest mit schmerzlichem Stolz in jener Weissagung:

> *Du wirst dich allem, was du liebst, entwinden,*
> *Und wirst, wenn dies dir* bittern Schmerz erweckt,
> *Darin den ersten Pfeil* des Banns empfinden.
>
> Wie fremdes Brod gar scharf versalzen schmeckt,
> Wie hart es ist, zu steigen fremde Stiegen,
> Wird dann durch die Erfahrung dir entdeckt *).

sein eignes Geschick, das Dante vor ihm getragen. Der gestürzte Parteimann ergrübelt die Wahlsprüche der Danteschen Partei, wo der unbefangene Würdiger so hohen Vollbringens Dante über jede Parteiung erhaben sieht. Das Gericht über Italien ist dem Andern der ewige Rechtspruch für alle Welt, und wenn manchen das Abbild des Volks und der Zeit, die theologische, oder die politische Ansicht des Dichters befriedigt, so wird ein höher Stehender auf Einen Grundgedanken geleitet, aus dem die religiöse, die politische, die geschichtliche Anschauung, Radien desselben Mittelpunkts, hervorbrechen.

Bei diesem Gastmal für Reiche und Arme ist auch dem Musiker ein Sitz bereitet; und dafür soll hier dem Dichter später ehrfurchtsvoller Dank gebracht werden. Unendlich schön, tiefgedacht und tiefempfunden ist die Anwendung der Tonkunst in den ersten Theilen des Gedichts.

Das furchtbar predigende Höllenchor —

> Ich führe dich zur Stadt der Qualerkornen,
> Ich führe dich zum unbegränzten Leid,
> Ich führe dich zum Volke der Verlornen.
> — — — —
> Lasst, die ihr eingeht, jede Hoffnung schwinden *).

führt:

> — — — in das geheime Grauen.
>
> Gleich hob Geächz, Geschrei und Klagen an,
> Laut durch die sternenlose Luft ertönend,
> So dass ich selber weinte, da's begann.
>
> Verschiedne Laute, Worte, grässlich dröhnend,
> Handschläge, Klänge heiseren Geschreis,
> Die Wuth aufkreischend, und der Schmerz erstöhnend —
>
> Dies alles wogte tosend stets, als sei's
> Im Wirbel Sand, durch Lüfte, die zu schwärzen
> Es keiner Nacht bedarf, im ew'gen Kreis.

So verkündet sich die „citta dolente" der Qualengebenden Qualenduldenden, denen gesagt ist:

> Voi qu'entrate, lasciate ogni speranza.

Ueberall Nacht, nur soviel Schein, um die Pein peinlich-schmerzender zu beleuchten; überall Schweigen des Todes, vom Schrei der hoffnungslosen Noth unterbrochen. — Dies ist Dante's erstes Gedicht. — —

> Wie Indiens Saphir wölbte sich die Bläue
> Des heitern Himmels ob der reinen Luft — **)

als er hervorstieg an den Berg des Fegefeuers. Auch hier sind bittre, lange Schmerzen verhängt — doch erinnert der Dichter voraus:

---

*) Paradies. Ges. 17. Vers 25 nach Streckfuss Uebersetzung.

*) Hölle. Ges. 3: Vers 1 u. s. w.

**) Fegefeuer, Ges. 1. Vers 13.

Mag diese Quel auch der der Hölle gleichen,
Denk an die Folge, denk: ans Weltgericht
Wird hier im schlimmsten Fell die Merter reichen *).

Und dieser Gedanke weckt in den Seelen, die der Läuterung harren, selbst in denen, die ihre Schmerzen dulden, überall Preislieder. Einstimmigen Sanges hebt die Schaar, die vom Engel an den Fuss des Berges geführt wird,

Als eus Aegypten Israel entrann **),

den 114 Psalm, an. — Die Nacht, die alles Aufsteigen hemmt, ereilt den Seher und seine Begleiter vor dem Eingang zum Fegefeuer, und sie werden sie in einer Höhlung des Berges mit harrenden Geistern zubringen, aus deren Kreis ihnen schon „Salve regina" entgegen tönt ***). An diesem Abend —

Die Stunde war es, die zu stillem Weinen
Vor Heimweh den gerührten Schiffer zwingt,
Am Tag, da er verliess die theuren Seinen;

Die Liebesleid dem neuen Pilgram bringt,
Wenn aus der Ferne bei des Teges Erbleichen
Der Abendglocken Klegelied erklingt.

Jedweder Leut schien mit dem Licht zu weichen,
Und eine von den Seelen tret hervor
Und heischt Aufmerksamkeit mit einem Zeichen,

Und naht' und hob die beiden Händ' empor.
Als sagte sie: Du, Gott, nur bist mein Trechten!
Indem ihr Blick im Osten sich verlor.

Te lucis ante — diese Worte brechten
Dann ihre Lippen vor, so fromm, so schön,
Dass sie mich meiner selbst vergessen machten.

Mit andachtsvollem lieblichem Getön
Stimmt ein der Chor zu reichen Wohlleuts Fülle,
Den Blick emporgewandt zu Himmelshöh'n ****).

Dann schweben aus Mariens Schoosse zwei Engel nieder zur Hut der edlen Schaar, die demüthig, bleich, erwartungsvoll und schweigend nach oben schaut. Der Versucher ringelt sich heran in der stillen Nacht und wird hinweg geworfen. —

Am folgenden Morgen erschliesst sich ihnen der Eingang zum Fegefeuer selbst;

Beim Oeffnen drehte mit so lautem Schalle
Die heil'ge Pfort' in ihren Angeln sich,
Gemecht von starkem, klingendem Metalle,

— — — — —

Ich horcht' aufmerksam hin, denn Stimmen sangen
Und ein Te Deum schien mir, was men sang,
Zu welchem volle süsse Tön' erklangen.

Denn das, wes jetzt zu meinen Ohren drang,
War, wie wenn zu Gesängen Orgeln gehen,
Und wir vor ihrem hellen Silberklang,

Die Worte bald verstehn, beld nicht verstehen *).

„Deo in excelsis gloria" wird bei der Erlösung eines Geläuterten angestimmt **).

Und alles scheinen nur herübergewehte Ahnungsklänge aus dem irdischen Paradies' auf dem Gipfel des Berges zu sein. Schon in der Nacht zuvor —

Zur Stunde, gleub' ich, da vom Sternenzelt
Cytherens erster Strahl die Höhe schmückte,
Wie immerdar, von Liebesglück erhellt,

Seh ich im Traum, der mich mir selbst entrückte,
Ein schönes junges Weib auf grünem Land
Lustwendelnd gehn, das singend Blumen pflückte.

Es ist Lea, unter deren und der Schwester Bilde das thätige und beschauliche Leben in Reinheit uns vorsteht ***). — Und am Morgen ****) —

Begierig schon, in den geweihten Schatten
Des dichten, grünen Hains umherzuspähn,
Die sanft gedämpft den Glanz des Morgens hatten,

Liess ich den Rand, um nach dem Feld zu gehn,
Und langsam naht' ich mich den Laubgewinden,
Und fühlte mich von Wohlgeruch umwehn.

Von einem Lufthauch, einem steten, linden,
Ward leiser Zug an meiner Stirn erregt,
Nicht schärfer als von leisen Frühlingswinden.

Er zwang das Laub, zum zittern leicht bewegt,
Sich ganz nach jener Seite hinzuneigen,
Wohin der Berg den ersten Schatten schlägt.

Doch nicht so heftig wühlt' er in den Zweigen,
Dass es die Vöglein hindert, im Gesang
Aus grünen Höh'n all' ihre Kunst zu zeigen;

Nein, wie der Lüfte Heuch ins Dickigt drang,
Frohlockten sie ihr Morgenlied entgegen,
Wozu, begleitend, Laubgeflüster klang.

Ihn in diese Fluren einzuweisen, erscheint, jenseit des Baches, der von ihnen scheidet (Lethe der die Gedächtniss der Sündhaftigkeit auslischt)

Ein einsam wandeld Weib, das wunderber
Im Gehen sang, eufsammelnd Blüt' um Blüte,
Womit vor ihr bemalt der Boden war *****).

das ihn belehrt, und

*) Des. Ges. 10 V. 109.
**) Deselbst. Ges. 2 Vers 46.
***) Deselbst Ges. 7 Vers 82.
****) Das. Ges. 10. V. 1 u. f.

*) Das. Ges. 9 V. 133 139.
**) Das. Ges. 20 V. 138.
***) Das. Ges. 27 V. 94.
****) Das. Ges. 28 V. 1.
*****) Das. Ges. 28 V. 40.

In Sang, nach liebentglühter Frauen Art,
Liess sie den Schluss der Reden übergehen:
»Heil, wem bedeckt jedwede Sünde ward« *).

Unter Gesängen führt ein wunderbarer Zug Beatrice einher, die vom Dichter strenge Beichte fodert **).

So stolz erscheint die Mutter ihrem Knaben,
Wie sie mir schien, denn ihr mitleidig Wort
Schien den Geschmack der Bitterkeit zu haben.

Sie schwieg, da sang der Engel Chor sofort
Den Psalmen: »Herr auf Dich nur steht mein Hoffen«
Bis: »Stellest meine Füss' auf weiten Ort.«

Wie auf dem Rücken Welschlands, welcher offen
Den Stürmen ragt, der Schnee, im Frost gehäuft,
Zu Eis erstarrt, vom slav'schen Wind getroffen,

Dann in sich selbst versickernd, niederträuft,
Wenn laue Wind' aus Lybien ihn verzehren; —
So wie, dem Feuer nah, das Wachs zerläuft:

So war ich ohne Seufzer, ohne Zähren,
Bevor die Engel sangen, deren Sang
Nur Nachklang ist vom Lied der ew'gen Sphären.

Doch als im Lied ihr Mitleid nur erklang,
Wohl heller klang, als hätten sie gesungen:
»Was, Herrin, machst du ihm das Herz so bang?«

Da ward das Eis, das fest mein Herz umschlungen,
Zu Hauch und Wasser bald, und kam durch Mund
Und Auge bang aus meiner Brust gedrungen.

Den *im Lethebad'* Entsündigten führen mit Gesangesreigen vier Jungfrauen Beatricen zu.

Im dritten Gesicht, das durch die Himmel schwebt, ist Licht das Element und Farbenschimmer.

Ein hundertfacher Sinn liegt in diesem Fortgange des Dichters. Später werde ich Einiges darüber mitzutheilen haben. Jetzt mag die einfache Darstellung ungestört wirken. Wer Ohren hat, der höre! **Marx.**

---

3. Beurtheilungen.

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen, mit Anzeige der Verleger und Preise, herausgegeben von C. F. Whistling. Zweite Auflage mit alphabetischen Namensregistern der Autoren und Verleger. Leipzig bei C. F. Whistling 1828.

Der Zweck dieses Handbuches ist eine zweckmässig geordnete deutliche und richtige Uebersicht gedruckter Musikalien und musikalischer Schriften, welche im Handel wirklich vorhanden sind und bezogen werden können, zunächst für das deutsche Publikum. Ausgeschlossen sind daher vergriffene und handschriftliche Werke; ferner, um das Ganze nicht zu weitläufig zu machen, die zahllose Menge einzelner Opernarien im Klavierauszuge und kleiner Lieder mit Pianoforte oder Guitarre, welche weniger als 1½ Bogen enthalten, oder unter 6 Groschen kosten — ihr Verzeichniss soll vielleicht abgesondert nachfolgen. Von den musikalischen Schriften, über welche seit Forkels Litteratur ein eignes Werk geschrieben werden könnte, ist nur eine Auswahl der wichtigsten und neuesten im Forkel noch nicht enthaltenen angeführt.

So besitzen wir nun ein 1158 Seiten langes Inventarium aller Schätze der Musikwelt:
1) der Verleger, bei denen wir ediren können,
2) der Autoren, bei denen wir profitiren können, (doch nein, diese Schätze werden erst im Ergänzungsblatt inventirt)
3) der Schriften, die wir lesen können,
4) der Noten, die wir kaufen, singen, spielen können, oder nicht. Genug, alle Welt kann mit Herrn Whistling zufrieden sein, mit seinem Unternehmen, mit seiner Sorgfalt und Vollständigkeit, die aller Prüfung 1158 Mal überlegen ist, mit seiner Einrichtung, mit der anständigen und wohlfeilen Herausgabe, mit seiner Bescheidenheit. Ja mit seiner Bescheidenheit Denn hätte er sein Handbuch musikalische Zeitung genannt, er hätte alle, die leipziger, münchner, maynzer, frankfurter, breslauer, berliner, ausgestochen, er, der keinen übergangen, keinen weniger belobt hat, als den andern. Nur mit der (alphabetischen) Reihenfolge wäre keiner unserer ehrbegierigen Künstler zufrieden gewesen, als Herr Abel, der Seite 1 obenan steht. — Dass Herr

*) Das. Ges. 29 V. 1, Psalm 32.
**) Das. Ges. 30. V. 79, Psalm 31.

Whistling von den Schriften nur eine Auswahl aus eigner Machtvollkommenheit getroffen und gegeben, hat den Ref. Anfangs gewaltig choquirt. Da er aber nachgehends seine Schriften sämmtlich gefunden, so billigt er das Verfahren ganz vollkommen. M.

Ueber den Bau der Bogeninstrumente, und über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher, zur Belehrung für Musiker. Nebst Andeutungen zur Erhaltung der Violine in gutem Zustande. Von Jac. Aug. Otto. Jena, in der Brau'schen Buchhandlung. 1828.

Ein Werk, welches den Musiker lehrt sein Instrument zu erhalten und zu verbessern, muss, selbst wenn es mangelhaft wäre, einem jeden, der sein Instrument werth hält, willkommen sein; wenn es aber gar höchst und vollständig ist, so ist es Pflicht eines jeden Musikers dasselbe genau zu studiren. Der Verfasser des obigen Werks verdient daher den Dank aller Musiker. — Welcher Lehrmeister unterrichtet den angehenden Violinspieler, wie er sein Instrument erhalten soll? — Keiner! — Alles muss die Erfahrung lehren! aber ehe sie erworben ist, muss erst so manches verdorben werden! — Ein gründlicher Leser des obigen Buchs wird sein Instrument vor manchem Schaden bewahren, der, wenn er erst gemacht ist, sehr schwer, oft gar nicht mehr zu verbessern ist. — Sehr aufrichtig warnt der Verfasser vor dem häufigen Repariren, er meint, dass man nicht, wenn ein kleiner Fehler am Instrumente sich zeige, gleich zum Instrumentenmacher schicken solle; denn dadurch würde oft mehr verdorben, als gebessert; er sagt, der Ton der Geige wäre der Stimme des Menschen ähnlich; so wie diese nicht an jedem Tage gleich rein klinge, manchmal belegt sei, so wäre auch der Ton der Geige nicht immer gleich rein, manchmal klänge eine oder die andere Saite schwächer oder unreiner, was sehr leicht durch äussere Umstände, als anhaltendes Regenwetter u. s. w. entstände; deshalb sollte man nicht gleich repariren lassen. — Noch hat dieses Werk einen geschichtlichen Werth, denn der zweite Abschnitt desselben handelt von den bekanntesten italienischen und deutschen Instrumentenmachern; er sagt unter andern, dass die erste geschichtliche Erwähnung eines Geigeninstrumentes in's Jahr 1203 falle; Forckel in seiner Geschichte der Musik führt eine beweisende Stelle aus einem Chroniker, die folgendermassen lautet:

„In dussem Jare geschah ein Wun-
„derwercken by Stendal in dem
„Dorppe gebnten Ossemer, dar hat
„de Parner (Pfarrer) des Midweckens
„(Mittwochs) in den Pingxsten und
„veddelte synen Buren to dem Danse,
„da quam en Donerschloch, unde
„schloch dem Parner synen Arm aff
„mit dem Veddelbogen unde XXIV.
„Lüde tod up dem Tyn."

Daraus geht hervor, dass schon vor 600 Jahren Geigeninstrumente existirt haben.

Der Verfasser sagt ferner, dass von dem ersten Erfinder keine gewisse Nachrichten aufzufinden wären, und dass nur erst zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Geigenbauer in Cremona berühmt wurde; diese waren Anton und Hieronimus Amati, und des letzten Sohn Nicolaus Amati welcher 1682 lebte. Von diesen geht der Verfasser bis auf die neuesten berühmten Geigenbauer zurück, und giebt bei jedem die besondern Merkmale an, durch welche die Aechtheit ihrer Instrumente bestimmt werden kann. Es würde zu weit führen, alle Namen der genannten Instrumentenmacher hier anzuführen, Ref. verweist daher wissbegierige Leser auf das Buch selbst. Im Anhange des Buches spricht Herr Otto von der Guitarre; er sagt, dass dieses Instrument 1788 durch die Herzogin Amalia von Weimar zuerst nach Weimar gebracht sei; durch den Kammerherrn v. Einsiedel bekam der Verfasser den Auftrag, ein gleiches Instrument zu bauen; dies gefiel sehr, und die ersten 10 Jahre lang hat der Verfasser eine Masse von Guitarren machen müssen. Die erste italienische Guitarre

hatte nur 5 Saiten, und nur die letzte, das tiefe A war besponnen; da die D Saite sehr stumpf klang, so überspann er diese auch, wodurch der Ton besser wurde. Vor ungefähr 30 Jahren erhielt der Kapellmeister Naumann in Dresden eine solche 5saitige Guitarre; dieser verlangte von dem Herrn Otto eine Guitarre mit 6 Saiten, so dass die neue Saite das tiefe E angäbe, diese Vervollkommnung fand Beifall, jetzt werden alle Guitarren mit 6 Saiten gebaut. —

Schlüsslich giebt der Verfasser noch einige Bemerkungen über die Guitarre, die sehr beachtungswerth sind. Ref. wünscht, dass das Buch bald in den Händen aller Geigen-, Viola-, Violoncellspieler sein mag, weil es denen gewiss von grossem Nutzen sein wird.

Girschner.

4. Berichte.

Ueber das Melodrama; bei Gelegenheit vom *Doktor Johannes Faust*, Volksmelodrama *von Karl v. Holtey*. Musik von Karl Blum.

(Schluss.)

Wir haben die Dichter erinnert, Musiker zu fragen, was die Tonkunst in melodramatischer Form vermöge. Allein — haben nicht Musiker genug, besonders in der neuesten Zeit, *sich den* Foderungen der Melodramatiker willfährig gezeigt, und damit gegen uns gesprochen? — Ja. Es ist eine von den leidigen Folgen der unwissenschaftlichen, der blossen Handwerksbildung der meisten Musiker, dass sie sich nicht zu einem klaren Bewusstsein über ihre Aufgabe erheben können. Jene Momente, zu denen der Melodramatiker Musik wünscht — eine schauerliche Erscheinung, der entsetzende, oder aufregende Eintritt eines Verbrechers, eines Leidenschaftlichen, eines Leidenden, Nachtwandelnden u. s. w., ein gewaltiges, oder reizendes Naturereigniss — haben alle einen musikalischen Funken in sich, der den unbefangenen Tonsetzer wohl entzünden kann — so lange er nämlich die Enge der ihm zugemessenen Zeit und die fremdartige Umgebung eines unmusikalischen Werkes unerwogen lässt. Alle jene Momente sind ferner in zahlreichen Kunstwerken so oft vorübergegangen, dass es dem seichtesten Musikmacher nicht an (vermeintlich) imposanten Nachklängen fehlen kann, die ihm alle als Beruf zur Komposition gelten. Seit Gluck und Mozart weiss jeder von ihnen nicht anders, als dass Geister und Orakel mit Posaunen angekündigt werden, seit der Wolfsschlucht vergisst keiner beim Teufel seine Pikkoloflöten und der sonstigen Schreckensapparate; und damit ist ziemlich angedeutet, dass nun nicht mehr ein Rosenfest oder ein Schäferlied gemeint, sondern etwas Sonderliches los sei. Wie gesagt: der Maschinist weiss besser zu signalisiren.

Die Musiker, die der Dichter fragen sollte, sind alle Meister aller Zeiten mit all' ihren Werken. Man beobachte nur oberflächlich, wie viel ungestörte Zeit sie in ihren Werken bedurft haben, um eines ihrer Bilder zu entfalten und uns einzuprägen, wie sie einen ganzen Symphoniesatz, ein halbes Finale (das überdem durch die vorgängige Oper, als gleichartiges Kunstwerk, vorbereitet ist) gebraucht haben, um das zu sagen, was der Melodramenkomponist in 8 oder 16 Takte zwängen muss, wenn er nicht das ganze Drama auseinander reissen und damit beide Bestandtheile, Poesie und Musik, lächerlich machen will. Und nun frage man den Tonsetzer, der durch den ersten Anblick einer melodramatischen Situation gewonnen ist: ob er mit seinen 20 Takten wirklich Alles ausgesagt habe, was ihm vorgeschwebt — ob er nun eine Wirkung erwarte, wie sie von einer wahren Kunstleistung zu erwarten, wie sie auf freie Werke ähnlichen Inhalts gefolgt sei! Man frage Herrn Blum, ob er mit seinen Paar Notenreihen im Faust wirklich ein Bild der Hölle gegeben, ob er eine Wirkung habe erwarten dürfen, nur entfernt wie die der Wolfsschlucht. Er wird nein antworten müssen, auch abgesehen von dem Anerkenntniss grössern Talents in Webers; — er wird sogar die Frage von sich weisen und sich mit der Beschränkung vertheidigen, unter der er gearbeitet, und die ihm eine volle Leistung und volle Wirkung versagt. Er

wird vielleicht auf die Nachhülfe des Dichters gezählt haben, wie dieser auf seine — und so haben beide Halbes, beide weniger gegeben, als sie vermochten. Man denkt dabei an jenes Jugendspiel, wo zwei mit gesunden Füssen das rechte Bein des Einen mit dem linken des Andern zusammenbinden lassen, und jeder mit einem ächten und mit einem fremden Fusse höchst ungeschickt fortrutschen.

Soviel über die eigentliche Melodramenmusik. Die Erfahrung hat unsre Ansicht jederzeit bestätigt. Man weiss, dass die und jene Reizmittel das Publikum zu manchem Melodram hingezogen; Herr von Holtey hat nicht blos durch solche, sondern weit mehr noch durch sein dichterisches Talent Lenore und Faust in grosse Gunst gebracht. Aber der Melodramen-Musik wird auch in diesen, von talentvollen Musikern besorgten Werken kein einziger Zuschauer einen Theil der Anziehungskraft zuschreiben; der Melodramenmusik sagen wir — mit Ausschluss der eingelegten Gesänge, die nicht zu dem Wesen derselben gehören.

Der Grund unsrer Ansicht giebt jedoch eine Ausnahme an die Hand. Die Musik im Melodram' ist störend, weil sie nicht die Sprache der handelnden Personen ist, die sie als zu ihr gehörig ergänzen soll. Eben darum würde sie aber gar wohl für die Sprache anderer Wesen, als die Handelnden, aufgenommen werden können. So fassen wir bei Egmonts Vision die Musik als Sprache der geistigen Welt, die sich ihm erschliesst; so könnte überhaupt die Musik in einem gesprochenen Drama als Sprache der Geisterwelt ertönen, wenn diese in das Leben der Menschen hineinträte. Nur begreift sich, dass so selten statthafte Momente nicht dienen können, eine neue Kunstgattung zu begründen, oder zu bezeichnen, und dass der Zutritt der Musik in ihnen nicht die Natur des Kunstwerks verändert. Egmont bleibt ungeachtet jener — wenn man so will — melodramatischen Scene ein Trauerspiel und sagt sich von der Würde und den Gesetzen eines solchen nicht los.

Die Lieder, Chöre, Tänze, Märsche u. s. w. die unsern neuen Melodramen eingesäet sind und namentlich in Lenore soviel Glück gemacht haben, nannten wir zuvor unwesentlich für die Gattung. Wir rechtfertigen dies schon damit, dass sie in jeder Gattung des Drama eben sowohl anwendbar sind, und man gleichwohl nicht zwei Gattungen von Lust- oder Trauerspielen wird konstituiren wollen, jenachdem sie mit oder ohne Gelegenheitsmusik gedichtet sind. Die Musik erscheint in jenen Gestaltungen nicht als eine eigne Sprache, die der Dichter seinen Personen verleiht, oder beigiebt (wie in der Oper und dem Melodrama), sondern als ein Bestandtheil der Wirklichkeit. Die Lieder, Märsche u. s. w. sollen da ertönen, wo sie auch im wirklichen Leben angestimmt werden könnten und müssten. Dies ist die Grundidee des Liederspiels und Vaudeville, die man nur willkührlich mit der des Melodrama's in einem und demselben Werke vereinigt hat. An sich ist sie wahr und haltbar. Nur hat unsern Dichtern nach dem Vorbild der Franzosen jene Einmischung von Gelegenheitsmusik so anlockend geschienen, dass sie nicht mehr bei dem Natur- und Situationsgemässen stehen geblieben sind, sondern Lieder und Chöre nach Belieben auch da eingesäet haben, wo sie im wirklichen Leben nicht denkbar wären. Dann hören sie auf, Gelegenheitsmusik, Erscheinungen aus der Wirklichkeit zu sein, und werden zu einer ideellen Sprache — zur Opernmusik. Allein dazu genügt wieder die Liederform und die Arbeit unsrer Vaudevillisten und Melodramatiker nicht; sie wollen auch nicht die Erfüllung solcher höhern Ansprüche auf sich nehmen, sondern hoffen von der Musikliebhaberei des Publikums die Rechtfertigung, die nur aus der Gediegenheit künstlerischer Konzeption und Ueberlegung zu erhalten ist. M.

Torwaldo und Dorliska, komische Oper in zwei Akten, Musik von Rossini.

(Schluss.)

Die Musik ist wie alle rossinische karakterlos, was besonders die Partie des Kastellans beweist. Denn durch den komischen Text, den Herr Spitzeder unterlegt, klingt schon die eigentlich ernste Introduktion (Arie mit Chor) komisch. — Mehrere Nummern sind recht hübsch,

z. B.: die Arie des Torwaldo, das Duett zwischen ihm und Faliska, das erste Finale, die Arie des Ordow und das Duett zwischen ihm und dem Kastellan. Alles Lob verdienen die Darsteller, man muss gestehen, dass sie durch den Vortrag dieser Musik nur einigen Werth geben; obenan steht das Kleeblatt Zschiesche, Spitzeder und Dietz.

Dlle. Gehse sang was sie vermochte, indess fehlt ihr noch manches um ihre Leistungen in Vergleich mit denen der obigen Herren stellen zu können. Ihre Stimme ist sehr schön, doch sind ihre Koloraturen noch undeutlich, und das öftere gewaltsame Hervorstossen der höheren Töne wirkt nicht vortheilhaft. Auch würde es ihr sehr nützlich sein, wenn sie Unterricht in der Deklamation, etwa bei unserer Stich-Krelinger oder Schröck nähme.

Die erste Aufführung der Oper was als erste ausgezeichnet. — G.

Schluss des Berichts über das Belckesche Konzert.

Es bleibt noch zu besprechen:

1. Divertissement für die Flöte (A-dur) komponirt und vorgetragen von C. G. Belcke, Mitglied des Leipziger Orchesters. — Die Festigkeit des Hrn. B. müssen wir, wie schon früher, belohend anerkennen und wünschen ihm nur, falls sein Instrument die Ursache des etwas ungleichen Tons ist, ein besseres Instrument. — Die Komposition gleicht ihrer Anlage nach, unzähligen Divertissements und dürfte daher unter die Modewaare gerechnet werden; Introduction, Thema, Variationen und ein zum Beschluss mit dem Thema verwandtes Rondo — das alles ist besonders in den Flötenkompositionen zu oft dagewesen, und kann nur unter der einzigen Bedingung, dass das Ganze mit hoher Originalität durchweht ist, einen Werth haben. Wenn nun aber dem Hauptthema einer solchen Komposition, als der Basis des Ganzen, an und für sich schon innerer Gehalt fehlt, woher soll da das andere, was aus dem Thema entlehnt wird, gehaltreich werden? — Wir verweisen bei dieser Gelegenheit auf die so reichhaltige und durchdachte Auseinderstellung über Variationenthemata vom Herrn Kammermusikus Humann (Fogottist) in No. 35 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung. —

2. Konzertante für chromatisches Tenorhorn, obligate Trompete und Serpent, komponirt von Fr. Belcke, und vorgetragen von demselben, dem Königl. Kammermusikus Bagans und dem Herrn Günther, unter Begleitung von acht Waldhörnern einer Posaune und Kontrafagott. — Eine Gelegenheitskompositon, deren Effekt lediglich in der Ausführung einiger Variationen für die erstgenannte Instrumente zu suchen ist. — Wir haben dergleichen in neuerer Zeit, wo jedes Instrument zum Soloinstrument ausgebildet wird, öfter gehört und erinnern uns noch mit Vergnügen einer Polonaise für obligate Trompete (komp. von Krause) welche Herr Kammermusikus Bagans mit unglaublicher Leichtigkeit und Sicherheit vortrug. — Möchte es doch diesem Künstler gefallen, seine gewiss reichhaltige Erfahrung im Betreff der Trompete öffentlich mitzutheilen, um den falschen Wahn, als hätten nur zu Bachs Zeiten Trompeter gelebt, zu widerlegen, — der sich neuerdings auch in No. 3 dieser Zeitung hat vernehmen lassen.

Dehn.

Leipzig, den 30. September 1828.

Gestern war hier das erste, stark besuchte Winterkonzert. Ref. der demselben beiwohnte, hörte die glänzende Sinfonie von Kalliwoda. Eben so ein Konzert von Moscheles für Pianoforte (G-moll), mit vieler Sicherheit von einem Frauenzimmer vorgetragen. Die Meeresstille von Beethoven, von dem hiesigen Musikdirektor Pohlenz dirigirt, war des Komponisten und Dirigenten gleich würdig. Die Kompositionen von Otto liessen etwas mehr Feuer und Genialität vermissen. Ein junger Mensch, Waller, trug Variationen von Mayseder mit vieler Fertigkeit vor, und fand deshalb Beifall. Doch fehlte ihm in den Mitteltönen Gediegenheit. Letztere hat Ref. vom Kammermusikus Vidal aus Berlin in demselben Stücke zu völliger Genugthuung gehört.

R.

Berlin, den 29. Januar.

Die Singakademie unter Direktion, des Hrn. Professor Zelter führte heut:

den Messias von Händel

auf. Ueber das Werk und die Art, wie es von der Singakademie dargestellt wird, ist schon früher gesprochen worden. M.

Aus Prag, im Januar 1829.

Im verflossenen Dezember hatten wir Prager Gelegenheit, den berühmten Violin-Virtuosen Paganini, dessen Ruf die Wiener Blätter wahrscheinlich bis zu den Säulen des Herkules, wo nicht gar bis zur chinesischen Mauer getragen haben (wenn sie anders so weit gehen), in sechs Konzerten zu hören, die er auf dem hiesigen ständischen Theater gab. Die gewöhnlichen Eintrittspreise waren in den beiden ersten Konzerten auf das Fünffache in den letzten vier auf das Dreifache erhöht, was denn auch wohl Ursache sein mochte, dass das Haus nur einmal, nämlich im dritten Konzerte, welches Herr P. für die Armen gab, ganz voll war; in den übrigen Konzerten, besonders in den beiden letzten, gab es eine Menge leerer Logen und Plätze.

Im Ganzen genommen wurden zwar die ungeheuren Erwartungen, welche die Wiener Referenten bei der Masse des Publikums in Betreff des Herrn P. erregt hatten, nicht befriedigt. Indessen zeigte sich's doch, dass ein so ausgebreiteter Ruf etwas Solides zur Grundlage hatte. Herr P. ist nämlich, was technische Kunstfertigkeit betrifft, nicht nur ein grosser, sondern gewiss auch der grösste bekannte Violinist unsrer Zeit. Die Reinheit seines Tones selbst in den schwierigsten Passagen und Doppelgriffen; diese Doppelgriffe selbst, in Intervallen, wie sie noch kein Virtuos zu Stande gebracht hat, z. B. in geschleiften diatonischen und chromatischen Oktavengängen; das ebenfalls schwierige Flageolett in Doppeltönen, welches nicht selten in grösster Schnelligkeit mit den natürl chen Tönen des Instruments abwechselte; di Schnelligkeit seines Arpeggio, wodurch der Nicht kenner oft ganze vierstimmige Akkorde zu ve nehmen glaubte; sein freilich nicht neues (den Lully hat's schon gekonnt), aber für die mei sten Zuhörer doch überraschendes und auffallen des Pizzikato der linken Hand mit untermisch ten Bogenstrichen, welches nicht selten ein Paa Oktaven in Sechszehnteln durchlief oder auc das Bogenspiel der rechten, wie eine zweit Stimme begleitete, sein Staccato, seine Trille einfache und doppelte, u. s. w.; alles dieses er füllte Kenner und Nichtkenner (und zwar jen noch mehr als diese, da sie das Schwierige an Besten zu beurtheilen wussten) mit Erstaune und Bewunderung, und erwarb dem Künstle rauschenden und ungetheilten Beifall.

Fragt man nun aber nach den übrigen Er fodernissen zu einem Virtuosen, im vollen Sinn des Worts, so zeigte sich's schon beim erste Konzert, dass ihm viele derselben abginge Sein Vortrag ist weder grossartig noch ge schmackvoll; sein Ton ist (was aber wohl a der Besaitung des übrigens trefflichen Instrumen liegen mag, indem P., um sich das Pizzika und Flageolet zu erleichtern, dünnere Saite nimmt als die gewöhnlichen Violinsaiten) u kräftig, ohne Fülle, und wenn er sich ungewöhn lich anstrengt, rauh; die Flageolettöne gehe nicht selten ins Zischen und Quitschen über; sein Verzierungen und Kadenzen sind in hohe Grade geschmacklos, zum Theil ganz altmodisc Eine wahre Künstelei ist das Spiel auf der G Saite. Da er dazu meist nur Einen Finger ge braucht, so entsteht durch das unaufhörliche Auf und Abfahren desselben ein ganz abscheuliche Miauen und Heulen, an welchem Herr P. ei besonderes Wohlgefallen zu haben scheint. Wen es auch zuweilen, wie in seinen sogenannte Hexen-Variationen, als etwas Karakteri stisches an seinem Platze erscheint: so sollte e doch nicht überall angebracht werden.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 7. Februar. **Nro. 6.** 1829.

3. Beurtheilungen.

Charinomos Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste von Karl Seidel. Zweiter Band. Rubach in Magdeburg. 1828.

Der erste Band dieses inhaltreichen Werkes ist im dritten Jahrgange der Zeitung ausführlich angezeigt worden. Der Hauptgesichtspunkt, von dem aus wir es unsern Lesern darstellen, öffnet *dem Musiker die Aussicht*, seine Bildung durch *vergleichende Blicke* auf alle Künste zu bereichern. In der That kann für Niemanden die Mahnung zu einer solchen Erweiterung der Erudition dringender ertheilt werden, als für die grosse Mehrzahl der Musiker, die eben hierin hinter andern Künstlern und wissenschaftlichen Männern so weit zurückstehen, die häufig die Nothwendigkeit ausgebreiteterer Bildung bezweifeln, oder gar von ihr störenden Einfluss auf ihre künstlerische Intuition besorgen. Sie meinen, dass man zu Harmonien und Kontrapunkten nicht griechische und römische Geschichte, und zu Melodien nur das Herz und eine routinirte Phantasie, keine Wissenschaft und Höhe der Gesammtbildung brauche. Dass geistige Studien den ganzen Menschen höher stellen, und dass der Geist des Künstlers nicht unter der Sphäre seines Publikums weilen dürfe, wenn er dasselbe erheben wolle, wird selten beherzigt. Eine augenscheinliche Folge davon ist das Misslingen unserer neuen Opern, von denen man leider zugestehen muss, dass sie als Werke deutscher Künstler, in ihrer höhern Sphäre, keineswegs die Vollendung erreicht haben, wie z. B. die französischen Opern eines Auber, oder gar die italischen Rossini's in ihrer niedern.

Musiker lieben es auf diesem Standpunkte, sich auf die nicht höhere Bildung eines Mozart und Anderer zu berufen, ohne zu erwägen, dass deren Bildung an ihrem Ort und in ihrer Zeit gar wohl genügend war, oder — dass selbst so grosse Künstler den Mangel solcher Bildung an ihren Werken haben büssen müssen. Händels und Haydns grosses Genie hat nicht vermocht, ihre Opern zu verewigen; auch Mozarts grosse Opern haben sich nicht behaupten können, während Glucks höhere Bildung seinen Geist zu unvergänglichen Schöpfungen in derselben Gattung von Kunstwerken kräftigte. In allen übrigen Künsten (die den Musikern um so lehrreicher sind, da sie sich früher als die Tonkunst entwickelt haben) begegnen wir in den grössten Künstlern auch den gebildetsten. Hören wir darüber unsern Verfasser, der sich damit unter den Musikern Zuhörer gewinne, bevor wir noch auf sein Werk näher einführen.

„Der Künstler, der auf seine Mitwelt, so wie zum Theil auch auf die Nachwelt noch tiefer einwirken will, muss nothwendig in seiner Geistigkeit nicht unter, sondern stets über seiner Zeit stehen; dieses war nicht allein der Fall mit allen frühern grossen Meistern, sondern selbst auch noch mit Künstlern von minderm Werthe, denn die bei weitem grösseste Masse ihrer Zeitgenossen lebte rings umher in dunkler Unwissenheit. Ganz anders ist es jedoch jetzt. Eine klare Geistesbildung hat ein lebendigeres Be-

wusstsein von Allem, mithin auch von dem Wesen der Künste, als grösseres Gemeingut verbreitet, und daher ist es dem Künstler heut zu Tage ungleich schwerer, sich einigermaassen nur über seine Zeit hinaus zu heben; ja er muss nothwendig sich recht sorgsam umthun in der Wissenschaft, damit er wenigstens gehörig mit fortschreite. Steht derselbe statt dessen aber, als ein bloss gelernter Kunsthandwerker, an humanistischer Bildung unter dem Kunstschauer, so wird er mit aller geschickten Technik nichts hervorbringen, was diesen höher zu befriedigen im Stande wäre. Alle grossen Meister ohne Ausnahme waren stets solche ganze Menschen, harmonisch ausgebildet an Leib und Seele und Geist, wie ein flüchtiger Blick nur auf die Kunstgeschichte dieses genugsam bekundet."

„Die griechischen Künstler zunächst wurden bekanntlich alle mehr oder weniger in die Tiefen der Philosophie, Beredsamkeit unb Dichtkunst eingeweihet, es waren also in jeder Hinsicht, dem Geiste ihrer Zeit gemäss, gehörig unterrichtete Männer, die zugleich als vielseitig geübt erschienen in allen verwandten Zweigen der Kunst." — „Unter den plastischen Künstlern der christlichen Zeit erscheinen die beiden Ahnherrn Tutilo und Bernward als wahrhafte Wunder von vielseitigster geistiger Bildung und Kunstfertigkeit: die ältesten italienischen Meister nicht minder, wie z. B. Nicola, Giovanni und Giunta Pisano, übten gleichzeitig die Bildnerei, Malerei und Architektur; Meister Giotto auch, gleichsam der Vater aller spätern grossen Maler, bauete den noch jetzt bewunderten Glockenthurm der Hauptkirche zu Florenz." —

„Raphael übte neben der Malerei auch die Bildnerei, war, als ein sehr geschickter Architekt, eine Zeit lang bei dem Bau der Peterskirche beschäftigt, und vereinigte mit seinen grossen Einsichten als Künstler auch ziemlich ausgebreitete Kenntnisse eines Gelehrten. Michael Angelo malte jene erhabenen Propheten und Sybillen, die Schöpfung Adams und das jüngste Gericht; wölbte in schwindelnder Höhe frei und leicht die riesige Peterskuppel, dieses Wunder der Baukunst, und war der grösste Bildhauer seiner Zeit. Dabei zeigte er sich als geistvoller Dichter, besass grosse Kenntniss von der Tonkunst, und verfasste überdiess noch akademische Reden, Vorlesungen und vermischte Aufsätze mancher Art. Tizian hatte eine höchst sorgfältige Erziehung erhalten, die geschicktesten Männer unterrichteten ihn im Lateinischen und Griechischen so wie in andern den Geist ausbildenden Wissenschaften, und daher ward späterhin sein Haus ein Sammelplatz aller guten Köpfe; Gelehrte und Dichter, wie Ariost, Bernardo Tasso, Aretino und Andere, suchten die Freundschaft des grossen, vielseitig gebildeten Künstlers, und lebten mit demselben gern in vertrautestem Umgang. Corregio nicht minder hatte höchstwahrscheinlich die Bildnerei und Architektur geübt, und besass genügende Kenntnisse in der Mathematik; der treffliche Salvator Rosa war ein bedeutender satyrischer Dichter, so wie ausgezeichneter Tonkünstler und Komponist: der vielseitigste und gelehrteste aller ältern und neuern italienischen Meister, der gleichsam eine ganze Akademie in seiner Person vereinigte, war aber der grosse Leonardo da Vinci. Dieser malte das Abendmahl, entwarf jenen berühmten Carton zu seinem grossen Schlachtgemälde, und zeichnete die (früher erwähnten) so überaus meisterhaften Karikaturen; dabei war er geschickter Bildhauer und höchst bedeutender Architekt, denn er leitete das Wasser der Adda bis nach Mailand, und zog in einem höchst schwierigen Terrain den schiffbaren Kanal von Mortsana nach den Thälern von Chiavenna eine Strecke von 200 Miglien hindurch. Dabei war er sinnreicher Dichter, tiefer Kenner der Musik, angenehmer Sänger und ein so vorzüglicher Geiger, dass er in der Kapelle des Herzogs Ludovico Sforza förmlich angestellt ward. Nicht minder geübt war er in den edeln gymnastischen Künsten, wer ihn das Ross regieren oder den Degen führen sah, der hätte leicht meinen können, der grosse Meister habe sein ganzes Leben hindurch nur diesem allein obgelegen. Mit wunderbaren mechanischen Kunststücken, und mit den geheimen Kräften der Naturkörper war er so vertraut, dass er einst bei einer feierlichen Gelegenheit die Figur eines Löwen von Holz machte, welche sich selbst bewegte; und ein andermal hatte er

aus einem gewissen dünnen Zeuge kleine Vögel gebildet, welche von selbst frei in die Luft emporschwebten; auch ward er Erfinder des Verfahrens Ovale zu drechseln. Sein (mehrfach angeführtes) Buch von der Malerei gehört zu den vorzüglichsten Schriften über die Theorie dieser Kunst; nächst diesem verfasste er aber noch viele andere Werke und Abhandlungen über mechanische, optische und anatomische Gegenstände, so wie auch über die Bewegungen und über den Ausdruck des menschlichen Körpers: *alle* seine grossen Kenntnisse und Talente aber wurden noch wesentlich verschönt durch einen frommen Sinn und durch edle höchst einnehmende Sitten. Mit Recht heisst es also in einer geistvollen biographischen Skizze des grossen nie genug zu preisenden Lnonardo: „an ihm mögen die lehrbegierigen Jünger der Kunst ersehen, dass es nicht damit gethan sei, zu einer *Fahne* zu schwören, nur ihre Hand in gelenkiger Führung des Pinsels zu üben, und mit einem leichten und flüchtigen After- Enthusiasmus ausgerüstet, *gegen* das tiefsinnige und auf das wahre *Fundament gerichtete* Studium zu Felde zu ziehen. *Ein solches* Beispiel wird sie belehren, dass der *Genius* der Kunst sich nicht unwillig *mit* der ernsthaften Minerva zusammen paart; *und dass* in einer grossen und offenen Seele, wenn sie auch auf ein Hauptbestreben gerichtet ist, doch das ganze, vielfach zusammengesetzte Bild menschlicher Wissenschaft sich in schöner und vollkommener Harmonie abspiegelt." Ein gleiches Muster von allseitiger Kunst und Gelehrsamkeit ist der gröste Meister der Deutschen, der edle Alhrecht Dürer." —

„Die grössten Dichter nicht minder waren allezeit auch Gelehrte in vollem Sinne des Worts. Shakespeare, der, weil er keine Universität bezogen hatte, gewöhnlich als ein rohes Genie gelten soll, besass unbezweifelt seinen Zwecken genügende Kenntnisse im Lateinischen, so wie auch im Französischen und Italienischen, und zeigt in den vielen zerstreuten Quellen, aus denen er den Stoff seiner Dichtungen zum Theil entlehnt hat, eine höchst vielseitige Belesenheit; tiefere Geschichtskenntniss aber bekundet sich klar genug in seinen vielen historischen Stücken. Hätte ferner Schiller auch nichts gedichtet, so würde er fortleben durch seine geschichtlichen Werke, so wie Göthe durch seine Farbenlehre, durch sein vortreffliches Buch über die Metamorphose der Pflanzen, und endlich durch seine zahlreichen theoretischen Schriften fast über alle Zweige der Kunst. Klopstock und J. H. Voss, Herder und Jean Paul waren nicht minder von strenger Wissenschaft tief durchbildete Geister; und solche nur leisten wahrhaft Grosses und Unvergängliches in der göttlichen Dichtkunst." —

„Die grössten Tonkünstler, wie Haydn, Gluck, Mozart und Beethoven, dokumentiren in ihren genialischen Schöpfungen, so wie auch in manchen zur Oeffentlichkeit gelangten Briefen und kleineren Aufsätzen, ihre Geistesbildung; andere bedeutende Komponisten aber, wie z. B. Gretry, Vogler und Reichard, haben auch in umfassenden theoretischen Werken sich über das Wesen ihrer Kunst verbreitet, und dabei zugleich auf die Nothwendigkeit einer tiefern harmonischen Kultur des Geistes und des Herzens für alle Musiker aufmerksam gemacht." —

(Fortsetzung folgt.)

Introduktion, Fuge und Kanon für das Pianoforte zu vier Händen von C. F. G. Girschner. Op. 4. Berlin bei Schlesinger.

Wenn die Introduktion Zuhörer auf die darauf folgende Fuge verbreiten soll, so hätte füglich das, in der Fuge zum Grunde gelegte, Thema ganz oder Bruchstücksweise an diesem oder jenem Orte zum Vorschein gebracht werden, und nicht zum Anfange eines Tonstücks, welches als Vorbereitung dienen soll, ein ganz dem darauf folgenden Fremdes gewählt werden sollen, wodurch der Zuhörer gestimmt wird, entweder etwas anders zu erwarten, oder durch das darauf Kommende gleichsam aus der vorher gehabten Empfindung herausgerissen wird. Auch sind die, in dieser Introduktion enthaltenen Sätze mehr für das Orchester, als für das Klavier geeignet, und würden sich daher eher als Anfang einer Symphonie oder Ouvertüre, als zu dem Zweck eignen, wozu sie der Komponist angewendet hat. Die hierauf folgende Fuge würde

als freie Fuge wohl anerkannt werden können, nicht aber als Fuge Ricercata, wie der Komponist sie nennt. Marpurg sagt hierüber in seiner Abhandlung Seite 12:

„Eine strenge Fuge, Fuga obligata, heist „diejenige, wo in dem ganzen Stücke mit „nichts anderm als dem Hauptsatze gearbeitet „wird, d. i. wo derselbe nach der ersten „Durchführung, wenn nicht allezeit ganz, doch „zum Theil, so zu sagen Satz auf Satz zum „Vorschein kommt, und wo folglich aus dem „Hauptsatze oder der bei der ersten Wieder„holung desselben dem Gefährten entgegenge„setzen Harmonie alle übrigen Gegenharmonien „und Zwischensätze vermittels der Zergliede„rung, Vergrösserung, Verkleinerung, der „unterschiedenen Bewegung und dgl. herge„nommen, diese aber vermittels der Nachah„mung in einer bündigen und gründlichen „Harmonie unter sich verknüpft werden. Wenn „eine solche Fuge weitläufig ausgearbeitet „wird, und noch allerhand andere Kunststücke, „wozu die vielerlei übrigen Gattungen der „Nachahmung, des doppelten Kontrapunkts, „des Kanons und der Tonwechslung Gelegen„heit geben, damit verbunden werden: so nennt „man ein solches Stück mit einem italienischen „Namen ein Ricercate, oder eine Ricer„cata, eine Kunstfuge, eine Meisterfuge."

Wenn der Komponist eine solche Fuge zu schreiben beabsichtigte, so durften nicht Seite 6 und 7 Zeile 2 durch 6 Takte ganz fremde episodische Sätze vorkommen, deren man sich sogar in einer freien Fuge, sobald sie Fuge sein soll, so viel als möglich zu enthalten sucht. Von kunstvollerer Arbeit finden wir ferner weiter nichts, als dass beide Themata der Fuge S. 8 und 9 in der Gegen- oder sogenannten verkehrten Bewegung mehrere Mal angebracht, wobei übrigens die strenge Fortschreitung, in Beziehung auf Tonweiten, auch bei Seite gesetzt ist. Die noch sonst zu einer Fuga Ricercata gehörigen Kunststücke der Tonsetzkunst, als eine rückgängige, und rückgängige Gegenbewegung, oder eine in verdoppeltem Werth der Noten (per augmentationem) sowohl, als auch noch Mannigfaltigkeit, in Beziehung auf Durchführung und deren übliche Form mangeln gänzlich.

Dagegen verdient der darauf folgende Kanon in diesem Werke den Vorzug. Die Melodie, welche im Diskant anhebt, und von dem Basse bis beinahe zu Ende in der Oktave kanonisch nachgeahmt wird, ist angenehm und lieblich; und da die kanonische Nachahmung in diesen beiden Stimmen verkehrt worden ist, so sieht man, dass sie nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts in der Oktave bearbeitet wurde. Auch sind noch zwei Nebenstimmen dazu gesetzt, durch welche die Lücken der Harmonie gedeckt werden, deren fortschreitende Noten auch als melodieführende Stimmen angewendet werden dürften, wenn es der Komponist beabsichtigte. Als Trio ist ein Kanon, welcher in der Oberstimme anhebt, und in der Unterquint, von der Tenorstimme nachgeahmt wird. Hierauf hebt er in der Basstimme an, und wird von der Oberstimme in der Quart nachgeahmt. Da dessen Melodien nicht so lieblich, als die des vorhergehenden, und auch die darin vorhandenen Harmonien dem Ohre nicht so angenehm sind, so scheint diese Zusammenstellung etwas gezwungen, worauf der Kanon, womit dies Tonstück anhebt, noch einmal zum Schluss wiederholt wird.

H. B.

---

4. Berichte.

Königstädter Theater.

Abermals hat die Direktion dieser Bühne einen Wechsel erlitten; vielleicht war der gegenwärtige unerwarteter, als frühere, wenn man des ausnehmenden Zutrauens gedachte, mit dem Herrn Blum's Gewinnung für die Direktion der Bühne öffentlich angekündigt wurde. Ietzt hat Hr. v. Holtey die Leitung als General-Sekretair übernommen, und schon darin wird jeder Kunstfreund ein Verdienst desselben erblicken, der die Schwierigkeit und Wichtigkeit des Königstädter Unternehmens für Berlin beherzigt. Von dem neuen Vorsteher ist auch bereits, wie man hört, eine Anordnung getroffen worden, die für einen we-

sentlichen Fortschritt gelten darf. Er hat eine Komittée (die Regisseurs und eine Anzahl Schauspieler und Schauspielerinnen) um sich versammelt, die gemeinschaftlich mit ihm die Aufnahme neuer Werke berathen werden. Der unwesentlichere Vortheil dieser Einrichtung ist *der*, dass der Direktor sowohl gegen die Unzufriedenheit der Eigenthümer des Theaters, als der Dichter sicherer gestellt ist. Wichtiger erscheint das positive Anerkenntniss, dass die Entscheidung über Kunstwerke nicht von der subjektiven Ansicht irgend eines Einzelnen abhängen darf. Dabei kann die Berufung der Schauspieler zum Urtheil nach dem Vortrag eines so trefflichen Vorlesers und erfahrnen Bühnenkenners auf ihre Bildung überhaupt und die Ausführung der so geprüften Werke einen sehr günstigen Einfluss äussern; und vor vielen Andern ist eben *hier* von Herrn von Holtey viel zu erwarten. — Allerdings kann sich Anfangs bei den berufenen Schauspielern manche partikulare Vorliebe oder Abneigung einmischen; selbst bei gutem Willen wird nicht jeder von ihnen die Nebenfrage ausser *Einfluss setzen, ob* eben er bei einem fraglichen Werke gute Beschäftigung finde, oder nicht. Aber *für* einen guten Anfang darf die Einrichtung jedenfalls anerkannt werden.

Möge nur die Komittée der Aktionäre den erwählten Direktor auch dirigiren lassen, nämlich ungestört und unbeschränkt, auch unbeargwohnt, wenn sich der äussere Erfolg nicht *jederzeit so* rasch günstig zeigt, als man freilich leichter wünschen, als bewirken kann. Die Aufgabe, die jede, besonders aber die beschränkte Königstädter Bühnendirektion zu lösen hat, in einer Zeit, wo Publikum und Künstler das Bedürfniss und die Ahnung, nicht aber die Handhaben eines neuen Wirkens gefasst haben; diese *Aufgabe* ist wahrlich schwer. Sie muss und *wird gelöst* werden; aber das **Wann** steht bei keinem Bühnendirektor als solchen.

Torwaldo und Dorliska.

Die erste **Rossinische** Oper, die auf dem **Königstädter Theater nicht** Glück gemacht. Man wundert sich und möchte allerlei Ursachen angeben. — „Mit der Sontag hätte die Oper gefallen." — Sollte heissen: Fräulein Sontag hätte sogar in ihr gefallen. — „Die ewigen Predigten der Journale haben das Publikum in seinem Genuss an Rossini wird gemacht." — Könnte sein. Aber: wäre das wohl möglich gewesen, wenn man nicht die Wahrheit jener Predigten schon selbst angefangen hätte zu gewahren? Was ist gegen Mozart und Beethoven, gegen Schiller und Göthe geschrieben worden! Der Wind hat die Spreu verweht. Man muss unser Volk seltsam verkennen, wenn man das vergessen will. Niemandem wird etwas **eingeredet**; es wird alles **herausgeredet**, das heisst: der Redende weckt nur, was im Hörenden bereits lebte, aber schlummerte. Alles Uebrige bleibt unvernommen. So blieb z. B. unvernommen und unbeherzigt, was Jahre lang in dieser Zeitung von den bestimmten Ideen **beethovenscher** Werke behauptet wurde — bis Beethoven selbst authentisch erklärte, dass er nicht leicht eine Komposition ohne eine so bestimmte und bewusste Idee schreibe. Solche unvernommene Aussprüche thauen oft erst mit dem neuen Frühling auf, wie jene eingefrornen Posthorntöne, von denen die Leute dann nicht wissen, woher sie kommen.

Noch eine Stimme über Rossini.

„Es ist eitel Pedanterie, was die Kritiker und Kenner gegen Rossini ausbringen; diese kritische Wuth bricht jedesmal gegen ein neues Genie aus. Als Mozart kam, steiften sie sich auf Gluck und meinten: Gluck habe die ächt dramatische Musik gebracht, Mozart aber schon wieder verdorben; mit seinem Musikreichthum verführe er das Volk vom Wege der Wahrheit. Jetzt rufen sie Mozart gegen Rossini zu Hülfe; jetzt ist Mozart der Wahre und Rossini der Verführer."

Ja, was ist dazu zu sagen? Kennen die Herren denn einen von allen dreien? Dann würden sie nicht so von aussen her reden, wie Gesinde, das an der Thür das Gespräch der Herrschaft halb erlauscht.

Aus Prag, im Januar 1829.
(Schluss.)

In den beiden ersten Konzerten gab Herr Paganini nur eigene Kompositionen, von denen das

Rondo mit dem Glöckchen durch Originalität des Thema's und die eigne darin herrschende Munterkeit, am meisten gefiel. Fremde Kompositionen, z. B. ein Konzert von Kreuzer und eins von Rode, wurden von ihm auf eine Weise vorgetragen, mit welcher diese Komponisten schwerlich zufrieden gewesen wären. Aber auch hier zeigte sich P's Hauptschwäche, mangelhafter Vortrag des Adagio, denn die Adagio's der fremden Meister waren durch eigne Arbeiten ersetzt, in denen er freilich nach Belieben schalten konnte, nachdem er das ihm Unbequeme auf die Seite geschoben hatte. Was den sogenannten Sturm betrifft, welchen Herr P. in seinem Abschieds-Koncerte zum Besten gab, so würde dieser, wenn er ganz allein, ohne theatralische Scenerie, vorgetragen worden wäre, die Zuhörer wenigstens kalt gelassen haben. Aber mit dem Dekorations-Spuck und der (erbärmlichen) Maschinerie wurde das Schau- und Hörspiel zum wahren Spektakel, und erregte bei dem einen Theile des Publikums Gelächter, beim andern Aergerniss. Und dann war es auch eine des wahren Künstlers ganz unwürdige Arbeit, sich ins Orchester zu setzen und von hier aus die tolle Wirthschaft auf der Bühne zu akkompagniren. Dergleichen erlebt man allenfalls bei Phantasmagorien, wo Einer hinter der Koulisse oder der spanischen Wand sitzt und etwas auf dem Pianoforte klimpert. Ueberhaupt war dieser Sturm die schwächste Partie aller Leistungen des Herrn P., und er hätte schwerlich mit etwas Schlechterm von Prag Abschied nehmen können. Man fand darin weder Schwierigkeiten, die eines solchen Künstlers würdig gewesen wären, noch eingewebte Gesangstellen, ungeachtet dazu durch das sogenannte „Gebet" der Schiffer Veranlassung gegeben war; überall nichts, als die ordinärsten Violinpassagen, die jeder andere Spieler von geringerm Ruf eben so, oder noch besser, vorgetragen haben würde. Trivialer noch, als das Spiel, war die Komposition, die Arbeit eines Herrn Panny, dessen aber auf dem Zettel keine Erwähnung geschah.

F — — y.

Paris, Januar 1829.

Auber's neueste Oper, „la Fiancée" (die Braut). Text von Scribe.

Häufig ist in diesen Blättern über den Karakter der neuern französischen Musik im Allgemeinen, und namentlich dann auch über Aubers Kompositionen gesprochen worden; die oben bezeichnete Oper gehört zu seinen schwächern dramatischen Produktionen, und unstreitig ist die günstige Aufnahme mehr dem geistreichen Scribe, welcher (wenn die Tendenz des Stückes auch wenig zu loben, und an der Verknüpfung vieler Scenen so manches getadelt werden kann) dennoch das Interesse des Publikums vom Anfang bis zu Ende zu fesseln wusste. Mit Recht erwartete man von einer komischen Oper mehr, als eine Zusammenstellung kleiner Arien und Duette; ausser dem Finale des zweiten Aktes enthält die Fiancée fast kein Gesangstück, welches auf dramatischen Werth Anspruch machen könnte, so dass man geneigt ist, es eher eine Komödie mit Musik, als eine Oper zu nennen. Der Musiker soll Poet sein, Herr Auber schreibt eine wohlklingende, aber nicht einmal karakristische Prosa; die verschiedenen Personen sprechen alle in demselben Ton und dieselbe Sprache und zwar französisch; in dem Karakter der Musik liegt nichts, was an Deutschland, wo die Handlung vorgeht, erinnert.

Die Ouvertüre ist ein Wirrwarr von vielen Melodien, ohne Zusammenhang und ohne besondern Ausdruck; in der ersten Scene sieht man den Prater in Wien im Hintergrunde, von der einen Seite das Haus des Baron von Saldorf, diesem gegenüber eine Modehandlung, vor welcher mehrere junge Mädchen arbeiten; unter ihnen ist die junge Henriette (Mlle. Pradher), welche ein Lied mit vielem Geschmacke singt; bald darauf kömmt die Putzmacherinn Mlle. Charlotte (Mlle. Lemonnier), zürnt über die Nachlässigkeit der Mädchen, und singt einige Couplets, in denen H. Scribe über die Toilette der Damen seinen beissenden Witz sprudeln lässt, und deren Melodie in vielen Vaudevillen, wozu sie sehr geeignet ist, wiederholt werden wird; ein junger reicher Tapezier, Namens Fritz (H. Chollet), der

Bräutigam Henriettens, lässt lange auf sich warten; Mlle. Charlotte, ihre Rivalin, die jedes Mittel ergreift, die Liebenden zu entzweien, erzählt, dass ein Offizier nach Henriette gefragt, und da er sie nicht angetroffen, seine Karte zurückgelassen habe; es ist der junge Graf Friedrich von Löwenstein. Der eifersüchtige Fritz verlangt eine Aufklärung über diese Bekanntschaft, und nachdem Charlotte sie verlassen, erzählt Henriette, dass sie die Tochter eines armen Soldaten, der dem alten Grafen v. Löwenstein das Leben gerettet hatte. In dessen Hause mit seinem Sohn erzogen, war die innigste Freundschaft zwischen ihr und Friedrich entstanden, und bald ging ihr dieses Gefühl in das noch zartere der Liebe über, die Entdeckung eines Liebegeständnisses Friedrichs mit dem Fräulein v. Mectal nahm ihr den Schleier von den Augen; sie sah den Abstand ihrer Geburt, und suchte von da an ein Gefühl zu unterdrücken dem sie nie hätte Raum geben sollen; Friedrich ging in den Krieg, und da man mehrere Jahre ohne Nachricht von ihm, so hielt man ihn für todt, seine Geliebte glaubte sich jenes Trenschwurs entbunden, und heirathete den Baron v. Saldorf. Sie hatte Henriette, an die eine innige Freundschaft sie knüpfte, bei der Putzmacherin placirt, und sie sahen sich täglich; Friedrich war jetzt zurückgekehrt, und es ist natürlich, dass er seiner Jugendfreundin einen Besuch abstattete. Fritz ist durch diese aufrichtige Erzählung seiner unschuldvollen Braut beruhigt, und will seinem gepressten Herzen durch Liebesbezeigungen Luft machen und sie umarmen; da hört man in der Ferne die Trommel rühren und Henriette mahnt ihren Bräutigam, der als Korporal der Bürgergarde, an diesem Tage Dienst hat, seiner Militairpflicht nachzukommen. Dies Duett ist von vielem Effekt; die Liebesgluth des Bräutigam und das naive Zurückstossen der Braut, welche den von der Trommel bezeichneten Marsch singt (entendez-vous c'est le Tambour) ist mit vielem Geist und Geschmack aufgefasst. — Der Baron v. Saldorf (Hr. Telly) Kammerherr des Kaisers, ein aufgeblasener Narr, kömmt aus seinem Hause, um auf einen Ball zu gehen; er begegnet dem jungen Grafen v. Löwenstein (Hr. Lemonnier), macht ihm Vorwürfe, ihn und seine Gemalin noch nicht besucht zu haben, und übergiebt ihm einen Brief der Baronin, den ihr Bedienter ihrem frühern Geliebten bringen sollte. Kaum hat er ihn verlassen, so kömmt Henriette aus dem Hause der Frau von Saldorf, erkennt Friedrich, und spricht ihm von dem Unwohlsein ihrer Freundin, dass sie sich jedoch wohler fühle, und sie gebeten, sie allein zu lassen. Friedrich muss seine frühere Geliebte wiedersehen, er geniesst aber diese Freude nicht lange, denn der Baron hatte sein Geld im Spiele verloren, und kehrt nach seinem Hause zurück; Friedrich flüchtet sich auf den Balcon, von da auf die Strasse, wo er von der Patrouille, die von Fritz geführt wird, angehalten, bald aber von dem Baron, der durch den entstandenen Lärm aufgeschreckt worden, in Freiheit gesetzt wird, da dieser vermuthet, Friedrich habe ein Rendez-vous mit Henriette gehabt; die Gesellschaft des Balles, die auf ihre Wagen wartet, mischt sich in den allgemeinen Chor, um ihn vollständiger zu machen, und der durch das Rufen der Bedienten unterbrochen wird; mit dieser wenig musikalischen Scene endet der erste Akt.

Der zweite Akt beginnt mit Henriettens Hochzeit mit Fritz, die in dem Garten des Baron gefeiert wird; man tanzt nach Pariser Manier einen Kontretanz, und der Bräutigam singt ein Tyrolerlied, wo nur der $\frac{3}{8}$ Takt an die Herkunft erinnert; alles entfernt sich, um den Ehekontrakt zu zeichnen, nur die Braut bleibt allein, damit der junge Graf sich nach dem Wohlsein der Baronin bei ihr erkundigen kann; jetzt erst erfährt er Henriettens Hochzeit, und indem er ihr eine goldene Kette umhängt, und sie küsst, tritt der Baron aus dem Pavillon, und neckt Friedrich, nachdem Henriette sie verlassen, über sein Liebesabentheuer; sie kehrt mit einem Briefe von der Baronin für den Grafen zurück, worin diese ihn bittet, sich um zwei Uhr in dem Pavillon einzufinden, um ihr Auskunft über das Ereigniss der vergangenen Nacht zu geben; sie fürchtet für ihren Ruf, und würde es vorziehen zu sterben, als ihn in den Augen der Welt befleckt zu wissen. Der Baron kömmt zurück, er wünscht mit der Braut allein zu bleiben, um ihr im Namen seiner Gemahlin Mehreres mitzutheilen und

nach vielem Zaudern verlässt sie Fritz, geht aber in den Pavillon, um sie zu belauschen. Des Barons Liebesanträge werden mit Verachtung von Henritte zurückgewiesen; entrüstet darüber, wirft er ihr ihre Liebe zu Friedrich vor, der in der Nacht bei ihr gewesen. Fritz hört jedes Wort. Dieses Terzett ist von H. Auber mit karacteristischer Wahrheit durchgeführt, und eins der bessern Musikstücke der Oper. Der Hochzeitszug beginnt; Fritz klagt die Braut des Treubruchs an, sie beschwört ihre Unschuld; es schlägt zwei Uhr, und der Graf erscheint (ohne die versammelte Menge von fern zu sehen), um dem ihm von der Baronin gegebenen Rendez-vous Folge zu leisten. Friedrich erklärt Henriette für unschuldig: als aber der Baron, darüber verwundert, und seine Gemahlin treulos vermuthend, ihn fragt, wo denn sonst er hätte herkommen können, als er von dem Balcon hinabgestiegen, weiss Friedrich nicht zu antworten; die Baronin ist im Pavillon, und hört jedes Wort; das Geständniss der Wahrheit würde ihren Tod herbeiführen, er zieht es vor seine Jugendfreundin aufzuopfern; Henriette sinkt in Ohnmacht; der Vorhang fällt. H. Scribe hat in diesem Finale den Komponisten wohl bedacht, und es ist nicht zu leugnen, dass H. Auber hier einen Beweis von nicht unbedeutendem Talent für dramatische Musik an den Tag gelegt; um so mehr ist es zu bedauern, dass er so selten davon Gebrauch macht; der Beifall der Menge ist ihm ein schwererer Lohn, als die Achtung der Künstler, und die Musik scheint ihm mehr dazu geeignet, den Sinnen zu schmeicheln; als das Gemüth zu erheben und den Geist zu adeln. —

In dem dritten Akte bemüht sich Mlle. Charlotte, Fritz zu trösten, der auch, um sich zu entschädigen, einwilligt sie zu heirathen; das Duett ist geistreich und karakteristisch komponirt, und die Intentionen des Dichters und Musikers gehen Hand in Hand. Henriette erscheint, und betheuert ihre Unschuld; Fritz stösst sie zurück und verlässt sie. Der Graf überreicht ihr die Verschreibung seines ganzen Vermögens; sie verschmäht es, sie will nur die Ursach seiner unbegreiflichen Handlungsweise wissen, und eben will er ihr den Aufschluss geben, als der Baron ins Zimmer trat; er zieht sich zurück und verspricht wiederzukommen. Henriette giebt dem Baron die wiederholte Versicherung ihrer Unschuld, und fügt hinzu, dass sie die Nacht in ihrer Wohnung, nicht aber bei seiner Gemahlin zugebracht; der Baron sieht, dass er der Hintergangene, er schreibt seiner Gemahlin, dass eine Trennung zwischen ihnen nothwendig sei, und will den Grafen herausfodern; Henrietten wird jetzt klar, was ihr früher ein Geheimniss, und um ihre Wohlthäterin zu retten, erklärte sie ihre Aussage für unwahr und sich allein für schuldig. Mlle. Charlotte, Fritz und viele junge Mädchen waren aus dem Nebenzimmer gekommen, um dieses Geständniss zu hören; sie überhäufen die unglückliche Henriette mit Vorwürfen und wollen sie hinausstossen, als der junge Graf zurückkehrt; von dem was vorgefallen, von dem Baron unterrichtet, bietet er ihr sein Herz und seine Hand; die neue Gräfin wird geschmückt, und fährt mit ihrem zukünftigen Gemahl in einem prachtvollen Wagen fort. So endet diese Oper zum grossen Erstaunen aller derer, welche nicht glaubten, dass H. Scribe zu dergleichen Effektmitteln, die auf einem Boulevard-Theater wohl an ihrem Platze sind, seine Zuflucht nehmen, und welche die Hoffnung hegten, dass H. Auber die Gelegenheit eines Ensemble-Stücks, als Finale der Oper, nicht vorübergehen lassen würde, denn sein Talent für kleine Arien hatte er genugsam drei Akte hindurch an den Tag gelegt.

Aus dieser Analyse des Stücks wird man schon so manche Fehler erkennen, die bei der Aufführung noch deutlicher ins Auge fallen. Die handelnden Personen spielen nicht die besten Rollen, und wahrscheinlich, dass weder die Ehe des Barons, noch die des Fritz, noch endlich die des Grafen, eine sehr glückliche sein wird; die Handlung aber schreitet rasch fort bis zum Schluss, und H. Scribe hat sich wieder als Meister in diesen Kombinationen und der Bühnenkenntniss gezeigt. Die Oper ist mit Beifall aufgenommen worden; die Zeit wird es lehren, ob er bleibend sein wird; gehen die Opern des H. Boieldieu „les deux nuits“ und des H. Meyerbeer „Robert le diable“ bald in Scene, so ist es wahrscheinlich, dass das Publikum jene unbedeutendere Produktion bald vergessen wird.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 14. Februar. Nro. 7. 1829.

3. Beurtheilungen.

Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste von Karl Seidel. Zweiter Band. Rubach in Magdeburg. 1828.

(Forsetzung.)

Schon bei der Anzeige des ersten Bandes haben wir auf die Bedeutung hingewiesen, die *Charinomos* für die Bekenner jeder *einzelnen Kunst* dadurch habe: dass er auf geistreiche *Weise und mit fruchtbarer* Erudition alle Künste in *geistiger Einheit* anschauen, und damit Gebiet und Gesichtskreis des abgeschlossenen Künstlers erweitert *haben* will. Der Verf. bekennt sich in diesem zweiten Theile (S. 389) ausdrücklich zu der hiermit ausgesprochenen Aufgabe (und unterscheidet damit rühmlich sein Streben von dem beschränktern vieler — fast dürfte man sagen, aller Vorgänger, wenn er sagt: „der Philosoph blickt, öfters ohne alle bestimmtere Kunstkenntniss, hin auf die Aesthetik, und meint, er habe nun etwas Wesentliches gethen, wenn er die zum Theil willkührlich abstrahirten Gesetze des Schönen in einige Uebereinstimmung gezwängt *hat* mit seinem System. Andere wählen aus Lieblingsneigung irgend eine Kunst zu ihrem besondern Studium, und wenn sie in deren Erkenntniss eine gewisse höhere Stufe erreicht haben, so wähnen sie, nicht selten mit Geringschätzung anderer Sphären des Schönen, in der *Einen* von selbst schon alle gleichsam erfasst zu *haben*; wie denn auch Winkelmann seine besondere Geschichte der Bildnerei belegt mit dem ganz allgemeinen Namen einer Geschichte der Kunst. Weder so einseitig, noch von so nur beiläufigen Richtungen her will aber die Kunstkenntniss behandelt sein. Der ächte Aesthetiker umfasst zunächst alle Schwesterkünste der Musen mit gleicher Liebe, und weiht, bei übriger höherer wissenschaftlicher Bildung, sich einzig nur der Beschauung und Erforschung eines so weitläufigen und interessanten Gebiets. Für Andere kann indessen sein Studium nur dann besonders fruchtbringend werden, wenn ihm dabei Kunst- und Schönheits-Sinn wirklich angeboren sind; wenn er die möglichste Summe von Kunstwerken nach eigener Anschauung geprüft hat; und wenn er besonders einige praktische Erfahrung hat. Wer nicht wenigstens eine Kunst bis zu einem gewissen Grade der Meisterschaft selbst geübt, und so die untereinander wiederum mehrfach verwandten technischen Beziehungen näher erfasst hat: der wird selten nur etwas zu Stande bringen, was der Kunsttheorie, wie dem denkenden Künstler wahrhaft frommt und nützt."

Ja, er erhöht und erweitert seine Aufgabe noch mit dem Anerkenntniss, dass jede besondre Kunst, so wie alle insgesammt als geschichtliche, fortlebende Erscheinungen in den Momenten ihres Seins verfolgt, unterschieden, begriffen sein wollen: dass es ohne Kunstgeschichte keine Kunstlehre giebt. „Wenn," bemerkt er, „die Künste eben nur aus innerster Nothwendigkeit nach einer gewissen Reihenfolge zu ihrer höchsten Blüte gelangen mussten, und wenn dabei wie früher schon angedeutet ward, jede Kunst von ihrem Wachsthum bis zum Verfall nach organischem Gesetz die gleichen Stufen der Ent-

wickelung durchgeht: so tritt hier die Jdee einer unsers Wissens noch nirgend versuchten allgemeinen Geschichte aller schönen Künste hervor, deren philosophische Begründung von höchster Wichtigkeit ist, sowohl für die scientivische Erkenntniss überhaupt, als auch im Besondern für die Kunstwissenschaft selbst. Einigen Nutzen werden zunächst gewisse methaphysche Aesthetiker daraus schöpfen können, welche die Kunst, obgleich diese stets nur unter irgend einer Form der Sinnlichkeit zu erscheinen vermag, auf dem Wege reiner Abstraktion zu ergründen vermeinen. Ohne klaren Hinblick auf das Höchste oder Göttlich-Schöne, wie es, seiner Einheit ungeachtet, sich unter verschiedenen Völkern und Zeiten nothwendig in vielfachen Schattirungen zeigen muss, werden nur zu oft die Kunstschöpfungen aller Nationen und Jahrhunderte auf das Bunteste durcheinander geworfen; und wenn ja eine ungefähre Scheidung gemacht wird, so ist mit einigen allgemeinen und zuletzt wenig bedeutenden Gegensätzen des Antiken und Modernen wenig gewonnen für die hellere ästhetische Anschauung. Es giebt allenfalls wohl ein letztes Abstractum des Kunstschönen, einige absolute Gesetze, die in jeder artistischen Schöpfung nachzuweisen sein müssen; diese aber bilden eigentlich nur eine hohle Schaale ohne gediegnern Gehalt. So wie von deren Realität in den Künsten selbst näher und bestimmter die Rede sein soll: so treten alle jene vielfachen relativen Bestimmungen hinzu, welche eben den Inhalt der philosophischen Kunstgeschichte, zum Theil wenigstens, ausmachen."

Wenn wir nun bei einem so weit erstreckten und mit Eifer verfolgten Plane, den musikalischen Theil (Umrisse zu einer Poetik der reinen Tonkunst" überschreibt ihn der Verfasser) dem Standpunkt unsrer Zeit und dem bereits in diesem Felde Errungenen nicht ganz entsprechend finden: so wird schon die Masse der Arbeit, der sich der Verf. unterzogen, einen unbilligen Ausspruch untersagen; die ungewöhnliche, an sich so erspriessliche Ausbreitung konnte kaum ohne allen Abbruch an der Tiefe gewonnen werden. Hiernächst kommt der Zustand der Tonkunstgeschichte und Tonkunstphilosophie in Betracht und die Abgeschiedenheit dieser Kunst selbst. Die Gallerien der Maler sind jedem Besucher geöffnet; die Werke der Dichter begleiten ihre Freunde auf das Zimmer. Wie Wenigen ist der Schlüssel zu unsern Partituren gegeben! und wie dürftig in Menge, Auswahl, Ausführung u. s. w. ist der Ersatz, den öffentliche Ausführungen, oder ein gelegentlicher, bald wieder verflüchtigter Verein von Kunstfreunden bieten! Und wie unglaublich wenig ist in unsrer Literatur geschehn, um die Nicht-Musiker in die Welt der Tonkunst einzuweisen! Wie könnte z. B. durch Forkels gerühmte Lebensbeschreibung Bach's nur eine Ahnung von dem Wesen und Wirken dieses grossen Tondichters geweckt werden? Es gehört schon ein tiefes, langwieriges Studium und ein besondres Talent dazu, um nur in unsrer Literatur, nicht in den Beiwerken (den theoretischen), sondern in den Haupt-, den Kunstwerken, einheimisch zu werden, um aus der stillen Partitur das Werk mit all' seinen Stimmen laut reden zu hören. — Haben doch sogar Musiker gemeint, man könne aus der Partitur ohne Aufführung nicht urtheilen; es könnte wohl sein, dass sie für sich selbst die Wahrheit bekennt, dass sich die Partituren nur dem öffnen, der in ihrer Welt selber lebt. Bis jetzt sind nicht einmal diese Vorbedingungen in irgend einem Kunstphilosophen, ausser in solchen, die selbst Künstler waren (z. B. Reichard) in Erfüllung gegangen; insgesammt sind jene auf das Wiedersagen des da oder dort Aufgelesenen, oder auf die zufälligen Anschauungen und Phantasien ihrer dilettantischen Richtung beschränkt gewesen und sogar dies ohne die Möglichkeit eigner Prüfung. So giebt es also (wie wir schon früher angedeutet) zwei Wege zu der Erkenntniss der Kunst. Der eine ist, dass man ihre Erzeugnisse als ein bereits Abgeschlossenes, Vorhandenes in seiner Wirkung auf die Welt — der andre, dass man sie als einen Lebensakt des künstlerischen Menschen betrachtet.

Den ersten Weg hat die Mehrzahl der Kunstphilosophen und Kunstkenner eingeschlagen. Er führt dahin, nach einem Zweck der Kunst und nach einem höchsten Gegenstande, nach einer höchsten Leistung derselben — nach

einem Kunstideal zu forschen und bald unvermerkt in dem dafür Erkannten Regel und Maass aller Kunstleistung zu erblicken. Hier beginnt die Untersuchung über Schönheit, als eine Eigenschaft natürlicher oder künstlerischer Gestalten — dieser unerschöpfliche Born von Streitigkeiten — und führt leicht zu einer solchen Sublimation der Dinge, dass bald nur ein leerer abstrakter Begriff übrig bleibt. Hier hat jenes Verkennen der Kunstbestimmung seinen Ursprung, dessen rohesten Ausdruck unser Verf. gebührend schilt, und das gleichwohl so weit verbreitet ist. Ehe wir noch näher auf das Wesen solcher Untersuchung eingehen, ist zu bemerken, dass sie durchaus nur an einem Aeussern der Kunsterscheinungen verweilt. Es kann hier manche Wahrheit erfunden, mancher Karakterzug des Innern wohlgetroffen, aber ein vollkommnes Erkennen darf schon im Voraus bezweifelt werden. So hat eine sonst beliebte und weit verbreitete teleologische Behandlung der Naturgeschichte zu mannigfacher, ja reicher Kenntniss des Naturreichs geführt; aber vollkommne Naturkunde, ja die vollkommne Bekanntschaft mit einem einzigen Geschöpf ist undenkbar, wo man es etwa nur nach seiner Bestimmung für andre Wesen, z. B. nach seiner Nutzbarkeit für Menschen, zu erkennen suchte.

Die Unzulänglichkeit jener Behandlungsweise offenbart sich schon hier im Allgemeinen; noch mehr, sobald wir den andern Weg einschlagen und den Trieb, künstlerisch zu schaffen, als eine natürliche Neigung, wie er es ist, betrachten. Das Thier hat nur den Trieb sich der ihn reizenden Dinge körperlich zu bemächtigen. Der Mensch als vernünftiges Wesen hat den Drang, sich seiner und der Dinge ausser ihm immer klarer und voller bewusst zu werden, sie geistig zu besitzen und zu beherrschen; sein Wesen dehnt sich in dieser geistigen Herrschaft über Raum und Zeit verewigend aus, und die höchste Blüte dieser Neigung und Kraft ist das Nacherschaffen der Welt und ihres Inhalts aus freiem Geiste und eignem sinnlichem Vermögen — die höchste Stufe des bewussten, wie natürliche Fortpflanzung die des unbewussten Wesens. In dieser Erkenntniss des natürlichen Quells aller Kunst und sonst nirgend ist auch, wie Ref. meint, alle Erläuterung, Bedeutung und Geltung künstlerischer Schöpfung zu finden; und in ihr lösen sich oder schwinden die für jene äusserliche Betrachtung unauflöslichen Probleme.

Der Verf. befindet sich auf dem ersten dieser Wege; — was hat er auf diesem für uns gefunden!

(Fortsetzung folgt.)

4. Berichte.

Mösers Akademien.

(Verspätet.)

Während die französische Afterkunst feuerspeiende Berge häuft, um anzuziehen, waltet ein stillerer und reinigender Geist in diesen Akademien, die immer wohlthätiger und beglückender auf den Kreis der gebildeten Kunstfreunde wirken. Oft hörte man heute selbst von den Lippen der zurückhaltenderen Frauen unwillkührliche Aeusserungen der lebhaften Theilnahme; unverkennbar steigt der Antheil des Publikums überhaupt, das sich immer zahlreicher versammelt, immer aufmerksamer, man kann bald sagen, andächtiger zuhört, und lauten Beifall immer weniger zurückhalten kann. Eben so erfreulich ist der unverkennbar steigende Antheil und Eifer der trefflichen Kapellmusiker, die sich eben dadurch als wahre Künstler bewähren.

1) Mozarts Es-dur-Symphonie — der sogenannte Schwanengesang. Herr Musikdirektor Möser leitete, und die Kapelle spielte sie präzis und feurig. Nur Eins schien dem Ref. bedenklich. Bei der Wiederholung des Trio wurde nämlich der erste Theil Pianissimo, dann der zweite wieder Fortissimo genommen. Warum? — dieser schroffe Wechsel zweier Extreme ist — pikant, er würde in Paris Glück machen; Mozart hat sich sein Werk wol fliessender und harmonischer gedacht, und unsre Kunstfreunde warten wol nicht auf einen Knalleffekt, um sich dem Kunstwerk empfänglich zu zeigen. Ref. sah überall nur verwunderte Gesichter. Schon bei der neulich aufgeführten Haydn'schen Symphonie brachte Herr Musikdirektor Möser diese Manier an. Je höher wir ihn achten, desto mehr

wünschen wir auch diesen kleinen Flecken entfernt.

2) Auf Begehren: Glucks Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis — freilich mit dem kindischen Konzertschluss. Aber —

3) Beethovens Pastoral-Symphonie. Auch hier war Direktion und Ausführung vortrefflich; namentlich fanden wieder Herr Kammermusikus Humann als Fagottist, Herr Kammermusikus Griebel als Oboist, der Flötist, (den wir nicht zu nennen wissen) ferner die Violoncelle im Larghetto Gelegenheit, sich auszuzeichnen. Herrn Griebel müssen wir einen Ton, den er verfehlte, zum Vorwurf machen, weil er eben an dieser Stelle sein braves Spiel störte. Bei der Wiederholung des ersten Satzes blies er statt:

[Notenbeispiel] u. s. w. [Notenbeispiel] u. s. w.

Eine verfehlte Konzertpassage würde weniger verletzt haben. Ferner wünschen wir dem braven Hornisten (Hr. Kammermusikus Schunke der jüngere, wenn wir nicht irren) in seinem Solo im Trio:

[Notenbeispiel] u. s. w.

mehr Ruhe. Für ihn ist es ja nicht schwer. Und endlich wünschen wir den Herren Trompetern für den zweiten Theil des Trio Lunge und Konrage, dass sie ihr $\frac{e}{c}$ tüchtig einsetzen und fest halten. Es ist einer der treffendsten Züge, und fast nie tritt er bestimmt heraus. Auch die Posaunen scheinen bei ihrem ersten Einsatz in der Gewitterscene ihrer Sache nicht recht gewiss, wie denn überhaupt die Herren Trompeter und Posaunisten ihre Töne nicht so kurz abstossen, sondern brav festhalten sollten. Marx.

Aus Berlin.

Fräulein Bertrand, Virtuosin auf der Harfe.

(Verspätet.)

Die Harfe hat durch das sogenannte Pedal, vermittels welches die durch ♯, ♭ oder ♮ veränderten Töne auf eine leichtere Art, als bisher gebildet werden, eine bedeutende Verbesserung erhalten; daher sind die Leistungen auf ihr jetzt weit vollkommener als früher. Dessen ungeachtet bleibt die Harfe immer noch ein sehr unvollkommenes Instrument, besonders zum Konzertspiel; dies ist wohl auch die Ursach, warum die Harfenvirtuosen selten sind. Ref. hat mehrere sehr bedeutende gehört, doch muss er gestehen, dass Fräulein Bertrand, welche sich vor einigen Tagen im Opernhause hören liess, die bedeutendste unter allen ist. Eine ausserordentliche Kraft, ein Pianissimo, welches wie ein Windhauch verschwindet, und eine ausserordentliche Fertigkeit zeichnen ihr seelenvolles Spiel vor allen aus. Sie trug zwei eigenen Kompositionen vor, die zwar, als Komposition an und für sich betrachtet, nicht sehr ausgezeichnet sind, doch aber sehr für das Instrument sich eignen. Da Fräulein Bertrand ein eignes Konzert geben wird, so behält sich Ref. vor, einen ausführlicheren Bericht nach diesem zu geben. An demselben Abend wurde die C-dur-Ouvertüre von Beethoven noch gemacht, die, wie immer, allgemein hinriss; sie wurde wie alle Beethovensche Instrumentalkompositionen vom Orchester sehr gut exekutirt. Noch liess sich Herr L. Ganz mit einem Rondo auf dem Violoncelle hören; er spielte wie, immer, sehr gut; doch muss Ref. einen grossen Tadel gegen die Komposition aussprechen; nämlich im Mittelsatz ahmt Herr Ganz den Dudelsack, sage den Dudelsack nach. Dies Instrument ist schon an und für sich sehr unpoetisch, vielweniger eignet es sich, von einem Künstler auf einem so seelenvollen Instrumente, wie das Violoncelle ist, nachgeahmt zu werden, wie überhaupt sich eine jede Nachahmung eines andern Instrumentes nicht passt. — Warum soll denn der eigenthümliche Karakter eines Instruments unterdrückt und ihm ein anderer aufgebürdet werden? — Girschner.

Aus Berlin.

„Graf Ory," komische Oper von Rossini.

Die letzte Oper von Rossini, Torwaldo und Dorliska hat wenig gefallen, dafür die oben genannte desto mehr, und mit Recht; Rossini hat in dem Styl sich suchen von seinem gewöhnlichen Schlendrian loszureissen, und es ist ihm auch ziemlich gelungen. Das Textbuch ist von

Scribe; es gehört zwar nicht zu den ausgezeichnetsten, doch auch nicht zu den Schlechtesten; der erste Akt ist weniger gelungen, sowohl dem Kompositeur als auch dem Dichter, wesshalb es wohl zu wünschen wäre, dass er etwas abgekürzt würde. Eine nähere Beurtheilung behält sich Ref. noch vor, indem diese Oper erst öfter gehört werden muss, um genau auf dieselbe einzugehen. Alles Lob verdienen sämmtliche Darsteller, das Chor mit eingeschlossen, vor allen aber Hr. Dietz, Hr. Zsiesche und Hr. Spitzeder; Dlle. Gehse that, was in ihren Kräften stand, und erhielt dafür verdienten Beifall. G.

5. A l l e r l e i.

R e v u e m u s i c a l e.

(Fortsetzung aus No. 52 des vorigen Jahrganges.)

Unter den Buchstaben, welche in jenem System als Notenzeichen angewendet sind, fehlen die Buchstaben Xi (Ξ), Theta (Θ), Phi (φ) und Chi (X), die von Palamedes im trojanischen Kriege erfunden sein sollen, ebenso das Zetha (Z) und das Psi (Ψ), erfunden von Simonides, obgleich darunter das Etha (H), wiewohl unvollkommen, und das Omega (Ω), beide gleichfalls von Simonides erfunden, vorkommen, welcher Simonides nach der Angabe des Eusebius um die 55ste Olympiade oder etwa 558 Jahr vor unsrer Zeitrechnung lebte.

Als Grund, warum die erste Oktave durch Vierteltöne und die zweite durch halbe Töne fortschreitet, giebt Herr Perne an, dass die Alten einer besondern Notirung für eine Gattung bedurften, welche damals in Gebrauch kam, jedoch wahrscheinlich nur für die Gelehrten allein, weil die Ausführung derselben für eine Anzahl Individuen zu schwer gewesen sein möchte, die zugleich gesungen oder gespielt hätten. Herr Perne gründet diese Meinung auf eine Stelle aus dem „Dialog über die Musik“ von Plutarch, worin derselbe nach dem Zeugniss der Musiker seiner Zeit und besonders nach dem des Aristoxenus (mehr als 300 Jahr vor Plutarch) versichert, dass Olympius Gründer der enharmonischen Gattung gewesen sei. Plutarch sagt: „vor ihm (Olympius) waren alle Musiken auf die beiden Gattungen, die diatonische und chromatische beschränkt. Man vermuthet, dass Olympius zu jener Entdeckung auf folgende Weise gelangte. Indem er alle Töne der Flöte von der Höhe zur Tiefe nach der diatonischen Leiter durchging, und die Modulation oft bis zur parypate (oder dem zweiten Ton) führte, bald von der paramese (oder dem fünften Ton), bald von der mese (oder dem vierten Ton) ausgehend, und den lichanos (oder den dritten Ton) übergehend, so empfand er die Anmuth dieser Ausübung, und voll Bewunderung für ein dieser Analogie entsprechendes Gesang-System, gab er dazu seine Einstimmung, indem er in der dorischen Weise komponirte und dahinein nichts brachte, was der diatonischen oder chromatischen Gattung eigen war, sondern nur das der enharmonischen Gattung eigenthümliche anwendete.

Herr Perne hält es nun für wahrscheinlich, dass Olympius oder seine Schüler, um die neue Gattung, von ihm enharmonische (sehr harmonische) genannt, zu bezeichnen, sich der Noten der schon bestehenden Systeme bedienten, und nur geringe Veränderungen anbrachten, wie denn in einer von Herrn Perne beigefügten Nachbildung die Noten, welche die Vierteltöne darstellen, mit Ausnahme des b und b dieselben sind, welche die halben Töne bezeichnen.

Als Grund, warum die zweite Oktave aus halben Tönen bestehe, giebt Herr Perne an, dass die Alten nur e i n e r enharmonischen Oktave bedurft hätten, um ihre, in dieser Gattung komponirten Melodien auszuführen. Denn, da nach Plutarch Olympius seine enharmonischen Gesänge im dorischen Ton komponirt habe, so werde man überzeugt sein, dass die enharmonische Gattung ihrer Natur nach gewichtig und langsamer Bewegung, und für solche Gesänge passen könne, welche religiöse, traurige, erhabne und leidenschaftliche Empfindungen auszudrücken bestimmt gewesen. Da ferner diese Arten des Gesanges bei den Griechen nur auf den tiefen oder mittlern Saiten jedes Systems komponirt worden sein, so habe es nur einer einzigen Oktave bedurft, wie denn, zum Beweise dessen, auch in unsrer Zeit, die verschiednen Nüancen der Stimme weit fühlbarer in der Tiefe oder in den Mitteltönen seien, als in den hohen Tönen.

Die Notenzeichen betreffend, so sind in der ersten Oktave der diatonischen Leier die beiden halben Töne durch dieselben Buchstaben bezeichnet. In der chromatischen Gattung besteht ferner eine auffallende Analogie zwischen den Karakteren der drei Saiten, welche auf die erste des Tetrachords folgen, und die eine von der andern um einen halben Ton abstehn. Dieselbe Analogie besteht auch in der enharmonischen Gattung, wo jede Saite, welche nur einen Viertelton niedriger als die schon in der chromatischen Gattung vorhandne steht, zur Note dasselbe Zeichen hat, aber umgekehrt gestellt. Ausgenommen davon sind nur die Vierteltöne b und h, indem die Buchstaben Rho oder Omikron mit hinzugefügtem Striche, wodurch jene Töne nebst dem vorgestellt werden, in der chromatischen Gattung schon eine dreifache Anwendung finden.

Aus den Buchstaben, welche in den Systemen als Notenzeichen gebraucht sind, glaubt Herr Perne nun ferner das Alter der Systeme selbst bestimmen zu können. Er schliesst, dass die Griechen sich gewiss der Buchstaben Ξ, Θ, Φ, Χ, Ζ und Ψ bedient haben würden, wenn sie solche schon damals gekannt hätten. Zwar finde auch das Beta (β), das Iota (ι), das Kappa (κ), das Nü (ν) und das Ypsilon (υ) sich nicht unter den Notenzeichen, indessen habe man diese Buchstaben wohl offenbar nur vermieden wegen ihrer grossen Aehnlichkeit mit den bereits angewendeten Noten (?) und weil sie zu wenig Veränderungen dargeboten, wogegen das Gamma (γ), Delta (δ), Epsilon (ε), Lambda (λ) und Sigma (σ) auf die verschiedenste Weise stehend, liegend, verkehrt u. s. w. angewendet sei.

Herr Perne nimmt daher an, dass die zur Anwendung gekommene Reihe von Karakteren schon den sechzehn Buchstaben entnommen sei, welche Cadmus von Phönicien nach Griechenland gebracht habe (etwa um das Jahr 1519 v. Ch.) und dass Olympius der Mysier, welcher vor dem trojanischen Kriege gelebt hat, diese Karaktere nur für die enharmonische Gattung zugestutzt, dass somit jene ursprüngliche Art der Notirung schon vor Olympius bestanden habe. Er schliesst weiter, dass mithin die verschiedenen musikalischen modi noch älter seien.

Unter musikalischem modus sei aber eine gewisse Anordnung der Töne zu verstehn, welche von einer Saite als einem festen Punkte ausgehe, um welchen die Noten oder Saiten sich bewegen und auf dem sie beruhen. Die diatonische Gattung sei dem Menschen aber so natürlich, dass er sie gar nicht erst habe erfinden können, wie er die chromatische und enharmonische erfunden habe. Ursprünglich habe er in seinem Vermögen nur die Uebung der Töne gehabt, welche alle Körper von Natur auf solche Weise angegeben, dass sie das Ohr habe unterscheiden können. Dies seien die Töne der diatonischen Gattung gewesen, da die menschlichen Organe sich noch nicht im Stande gefunden, die Töne ausser jener Gattung aufzufassen. Deshalb sei die erste Form der Modulation, welche die Alten hätten bilden können, nothwendig ein System im Umfange von vier Saiten gewesen, weil alle, welche noch dazu gefügt worden, nur den vier ersten in der Stimmung hätten ähnlich sein können.

Indem die Alten die Folge unter mehrern Tönen beobachtet, hätten sie fühlen müssen, dass zwei Saiten nur eine unbestimmte Weise angeben, obgleich darauf zwei verschiedene Folgen von Tönen darzustellen möglich seien, wie e, h und d, e. Erst wenn man drei aufeinander folgende Saiten nehme, so sei die Modulation durch die blossen Formen der Melodie bestimmt, welche der halbe und der ganze Ton, oder zwei aufeinanderfolgende Töne geben, wie: e, f, g, e, fis, g: e, fis gis. In der That seien diese Anordnungen auch der Ursprung aller Gattungen, und besonders der drei ursprünglichen in Griechenland zuerst gebrauchten Weisen, nämlich: der phrygischen, der dorischen und der lydischen.

Die Gesänge, Hymnen, Oden und Rhapsodien, welche in diesen Weisen komponirt wurden, hätten anfänglich keinen grössern Umfang enthalten können, als die drei Stimmungen dieser drei Saiten, oder höchstens eine unirte Saite darunter oder darüber; denn selbst in unsrer Zeit gebe es Lieder, Gesänge u. s. w., welche nicht mehr Töne in Anwendung brächten. So sei später, bei Erweiterung der Kunst, das Tetra-

chord die Grundlage geworden, worauf alle spätern Systeme sich bezogen hätten. Indessen schon zur Zeit des Olympius sei das allgemeine Musik-System aus dem Heptachord zusammengesetzt gewesen, das heisst aus sieben diatonischen Saiten in dem Umfange von zwei verbundenen Tetrachorden, da jedoch das zweite Tetrachord nichts, als die Wiederholung des ersten gewesen, so sei das System dadurch gar nicht verändert worden. Die ganze Neuerung habe nur in der Hinzufügung neuer Saiten, oder in der Stimmung der in dem Tetrachord begriffenen bestanden, und da neue Saiten das System nicht geändert hätten, so hätte die Erfindung sich auf neue Arten der Modulation gewendet, anstatt die Anzahl der Saiten auf eine Tiefe oder Höhe auszudehnen, welche die menschliche Stimme nicht erreicht haben würde.

Wie die Alten bei jener Erfindung zu Werke gegangen, hat Herr Perne in der Folge zu zeigen versprochen.

(Schluss folgt.)

Erinnerungen aus Wien, Ungarn, Sicilien *und* Italien.

An seinen Freund N.

Sie wünschen, werther Freund, dass ich Ihnen Einiges von meinen musikalischen Reisen mittheile. Wie wenig Schreiben meine Lieblingsbeschäftigung ist, wissen Sie; für meine Bereitwilligkeit Ihnen dennoch zu genügen, ohne mich Ihre gütige Nachsicht, sollte es mir nicht gelingen, Sie Ihrer Erwartung gemäss zu unterhalten.

Schon in zarter Kindheit wurden wir, meine Brüder und ich, mit den verführerischen Annehmlichkeiten des Reisens durch unsern Vater vertraut. Später ward es unwiderstehliches Bedürfniss, und mit zwanzig Jahren war ich bereits mit den vorzüglichsten Städten Deutschlands, ausser Wien, bekannt. Diese interessante Kaiserstadt noch zu sehen, und von dort eine Wallfahrt nach dem gelobten Lande, dem reizenden Italien, wo Kunst und Natur gleichen Hochgenuss verschaffen, zu machen, war meiner Wünsche höchstes Ziel. Zu diesem Zwecke ging ich in Gesellschaft eines Bruders, mit dem ich nie mehr eines Sinnes war, als wenn es Musik und irgend ein neues Reiseunternehmen galt, von Berlin nach Dresden. Ich kann Ihnen nicht sagen, wie sehr mich Naturfreund, nach dem traurigen Einerlei eines flachen Sandlandes, die herrliche Umgebung Dresdens ergötzte. Der gefühlvolle Naumann lebte nicht mehr; an seine Stelle war Pär getreten. Ich lernte an ihm, trotz dem Geflüster einiger Musiker, einen liebenswürdigen Mann kennen, dem ich in Dresden meine angenehmsten Stunden verdankte. Gleich den ersten Tag lud er mich ein, der Aufführung einer seiner neuen Kirchenmusiken beizuwohnen. Der elegante Theaterkomponist schien sich indessen in dieser Musikgattung nicht in seiner Sphäre zu befinden. Er gestand mir auch aufrichtig, dass er in Dresden nicht an seinem Platze sei, und baldmöglichst wegzugehn gedenke. Gewöhnlich unterhielten wir uns am Pianoforte, wo er mir Manches aus seinen, in Italien komponirten Opern vorspielte, und mich öfters auffoderte, meine Meinung darüber zu sagen. Ueberhaupt zeigte er ein, in unsern Zeiten höchst rar gewordenes, Misstrauen in sich selbst. So sagte er z. B.: „Mir gefällt nicht eher Etwas von meiner Komposition, als bis es dem Publikum gefallen hat.“ Er erbat sich auch Einiges von meiner Arbeit zur Ansicht, mit dem Bemerken: „Glauben Sie ja nicht, dass ich die Meinung habe, nicht auch noch von Andern lernen zu können.“ Seltne Bescheidenheit eines so geschätzten Meisters gegen einen jungen Anfänger. Ein Quintett für Geigeninstrumente in F moll (nachmals in Wien bei Steiner gedruckt) schien seiner Aufmerksamkeit werth. Er behielt es mehrere Wochen, und als wir einst wieder beisammen waren, trug er es, als Beweis seines ungeheuchelten Beifalls, mit seelenvollem Ausdruck auf dem Pianoforte vor. (Sie lächeln Freund! Glauben Sie etwa, ich solle, indem ich mich dem so sauren Federgeschäft unterziehe, mit Stillschweigen übergehen, was jedem Autor so ungemein wohl thut, seinem Freunde zu erzählen! Nein, so grausam können Sie nicht sein! Nur zu goldene Aufrichtigkeit!) Beim Abschied machte mir Pär Hoffnung, dass wir uns bald in Wien wiedersehen würden, wo er mich dann der Kaiserin,

deren Lehrmeister er gewesen, empfehlen wolle. Aber sein Geschick rief ihn kurz darauf in eine andre Gegend. — — Nach dem freundlich lachenden Dresden machte das düstre Prag keinen zu angenehmen Eindruck auf mich. Doch fand sich auch hier ein Magnet, der Kraft genug hatte, uns einige Zeit aufzuhalten. Wir waren an eine höchst interessante junge polnische Gräfin addressirt, welche die Musik leidenschaftlich liebte. In ihrem Hause aufgenommen, verflossen uns die Abende gleich einem schönen Traum im heiligen Geisterreich der Töne. Sie hatte eine Tochter von ungefähr sechs Jahren; ein kleiner Engel in Menschengestalt. Wenn ich mit meinem Bruder einige von mir neu komponirte Duette für Waldhorn und Fortepiano oder Guitarre probirte, versäumte das holde Geschöpf nie, dabei zu sein. Sie schien dann ganz Ohr, nur auf die Töne zu lauschen. Bei einem artigen Rondo oder Allegro freute sie sich zwar auch kindlich; aber ihr höchstes war das Adagio, je mehr es sich durch Modulation und Rhythmus ausser dem Gewöhnlichen befand; wie in seliger Entrückung war dann das himmlische Wesen, gleichsam auf den Tönen emporgeschwungen, in einer schönern Heimath. Nie hin ich einem Kinde von so feiner musikalischer Empfänglichkeit wieder begegnet.

Auch bei M. von Weber, der dazumal noch wenig bekannt, erlebten wir manchen genussreichen Abend: obige Kleinigkeiten in eigenem Genre interessirten ihn, und mir wars, als hörte ich später in einigen seiner Melodien einen freundlichen Erinnerungsanklang jener Zeiten.

Endlich ging es dem langersehnten Wien entgegen. Welche freudige Erwartungen ergriffen mich, bei der Annäherung dieser Kunst- und lebenreichen Hauptstadt, Aufenthalt eines Haydn, Beethoven, Salieri — Mozart, der göttliche, war schon lange zu den Seligen abgerufen; wahrscheinlich als allein würdig, irgend ein grosses Himmelsfest durch seiner Töne Kunst zu verherrlichen.

Sie werden leicht errathen, dass ich, in Wien angekommen, meinen ersten Besuch Vater Haydn machen wollte. Aber der gute Vater Haydn war, wie ich hörte, schon so alt und schwach, dass er selten einen Besuch annahm. Doch mein guter Genius flösste mir Muth ein, selbst als mir auf dem Wege zu ihm einige von seinem Hause zurückkehrende bekannte Musiker versicherten, er wäre nicht zu sprechen. Seine Haushälterin wollte sich auch wirklich, wie bei den Vorigen, mit mir abfinden.

Da sagte ich aber der ehrsamen Funfzigerin mit einer Freundlichkeit, als wäre sie noch in dem achtzehnjährigen Jugendreiz eingehüllt, dass ich sehr weit hergekommen sei, bloss den berühmten Vater Haydn zu sehen. Das wirkte. Jetzt sah ich ihn, dessen Melodien schon in früher Kindheit mir so lieblich zum Herzen tönten. Zum erstenmal (fast könnte ich leider auch beifügen und letztenmal) war es mir, als sähe ich das Bild eines wahren Künstlers, von dem Reichard in seinem Kunstmagazin so trefflich sagt: „Als Künstler zieht er die Herzen der Edlen an sich, als Mensch hält er sie fest."

Wie ein theurer längst Bekannter kam mir der liebe Mann entgegen, und wie sonst von seinen freundlichen Tönen, so ward ich jetzt von seiner Person angezogen. Nach den ersten Begrüssungen musste ich mich mit ihm aufs Sopha setzen. Haydn war in der schönsten Stimmung. Mit wahrer Herzlichkeit erkundigte er sich nach meinen Verhältnissen, Wünschen und Hoffnungen. Bald gewahrte er, dass mir für den Augenblick nichts wünschenswerther sei, als etwas aus seinem Leben, seine Kunstansichten und dergleichen zu vernehmen.

Als wenn er selbst Drang fühlte, mir zu genügen, begann der liebenswürdige Greis, mir einen kurzen, aber das Wesentliche betreffenden, Abriss seines Lebens zu machen.

(Fortsetzung folgt.)

Der treffliche Oboist, Herr Kammermusikus Braun

aus Meklenburg Schwerin ist hier angekommen und wird sich hören lassen. Als Virtuos und Komponist wirkt er an seinem jetzigen Aufenthaltsorte fleissig fort und ist neulich, für eine zum 72sten Geburtstage des Grossherzogs komponirte Kantate mit einem kostbaren Brillantring von diesem beehrt worden.

M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 21. Februar. ——— *Nro.* 8. ——— 1829.

Bekanntmachung.

Ein wichtiges und glückliches Ereigniss steht der musikalischen Welt, zunächst aber Berlin nahe bevor. In den ersten Tagen des März wird unter Direktion des Herrn Felix Mendelsohn Bartholdy

„Die Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus"

von

Johann Sebastian Bach

aufgeführt werden. Das grösste und heiligste Werk des grössten Tondichters tritt damitt nach einer fast hundertjährigen Verborgenheit in das Leben, eine Hochfeier der Religion und der Kunst.

Die Redaktion.

3. Beurtheilungen.

1. Der Wiener Klavierlehrer, von Joseph Czerny. 51stes Werk. Zweite Auflage. Wien bei Haslinger. Pr. 1 Thlr. 10 Sgr.
2. Praktische Pianofortschule, bestehend in Tonleitern, Uebungen, Passagen, Vorspielen und kleinen Handstücken, mit Fingersatz versehen, von Henri Herz. Paris und Berlin bei Schlesinger. Preis 1 Thlr.

Zwei Werke von ziemlich gleicher Tendenz, sehr ungleichem Werthe, und von renommirten Verfassern. Herr Czerny, Lehrer der Blahetka, kann in der Vorrede von sich berichten, dass er den grössten Theil seiner Lebenszeit dem Studium der Musik, die letzten 12 Jahre (vor der ersten Auflage, 1825) insbesondre der Unterweisung im Pianofortespiel in Wien gewidmet und die bis 1825 erschienenen Klavierschulen einer „sorgfältigen Prüfung" unterworfen hat. „Statt der in den meisten Klavierschulen enthaltenen Anhäufung von Beispielen und fragmentarischen Angaben über den höchst wichtigen Gegenstand des Fingersatzes, hat der Verfasser 15 allgemeine, feste und unveränderliche Regeln und Grundsätze, die sich nicht nur auf einzelne Töne (einfache Tonreihen), sondern besonders auch auf die Doppelgriffe beziehen, und von denen die meisten eine ganz eigenthümliche Erfindung seiner Lehrmethode sind." — Herr Henri Herz, unser Pariser Landsmann, ist als Virtuos von erstaunenswürdiger Bravour und als glänzender Modekomponist bekannt, zwei Eigenschaften, die ihn in den Augen der grossen Welt vielleicht noch mehr zum Lehramt empfehlen, als Herrn Czerny seine lange Lehrübung und Erfahrung. Beide treffen wieder in dem Publikum zusammen, für das sie zunächst gearbeitet haben. Das musikalische Publikum von Wien und Paris hat sich (obwohl aus verschiednen Gründen *) dem glänzenden Elend der Modemusik übergeben, und be-

*) Wien hat die grosse Zeit seiner eignen Kunstblüte überlebt, Paris noch nicht erlebt.

darf daher vor allem einer techuischen Bilduug, einer möglichst gesteigerten, möglichst schnell erlangten Virtuosität. Denn Kunstfertigkeit, Künstlichkeit und Fiugerseiltäuzerei soll an die Stelle des geistigen Kunstgehalts, Verwunderung an die Stelle der Kunsterbauung treten. Daher ist der erste Theil des Czernyschen Werks, der auf 8 Seiten die allgemeine Musiklehre abfertigt, sehr leer und dürftig; die Herzsche sogenaunte Pianoforte-Schule ignorirt diesen grossen Theil der Aufgabe sogar gänzlich, führt also schon in dieser Beziehung einen ihr gar nicht gebührenden Titel. Daher schliessen ferner beide Schulen mit einem Anhang von Handstücken, in deren Wahl und Anwendung zu diesem Zwecke sich die Geistlosigkeit des Modemusikwesens ganz ausprägt. Es wird also die eigentliche Geltung dieser Werke für Kunstbildung vornehmlich in dem bestehen, was sie für die Förderung technischer Kultur enthalten. Soviel über ihren Standpunkt im Allgemeinen; nun noch ein kurzer Bericht über ihre Leistung im Besondern.

1. Czerny beschreibt das Linieusystem ohne Verdeutlichung seines Wesens; führt, ohne alle Erläuterung, den F- und G-Schlüssel auf; nennt c, d, e, f, g, a, h die sieben Haupttöne, die „nach Umfang der Klaviatur im Hinaufsteigen, in der nämlichen Ordnung wiederholt" werden. „Im Herabsteigen findet die umgekehrte Ordnung statt, nämlich h, a, g, f, e, d, c." Dann folgen die Noten im G-Schlüssel: erst die auf den Linien, dann die in den Zwischenräumen, hierauf die über und unter dem System; endlich ein Paar Zeilen Noten ausser der Reihe. Noch also lässt Herr Czerny die Noten auswendig lernen. Die Bassnoten sollen nicht memorirt werden, „indem jede Bassnote in ihrer Benennung um zwei Töne höher ist, als die Violinnote." Dass dies nicht genau ist und Herr Cz. eigentlich eine doppelte Transposition (erst zwei Töne hinauf, dann zwei Oktaven hinab) von seinem Schüler fodert, ist nur das kleinste Bedenken. — Erklärung der Versetzungszeichen, Abbild und Erklärung der Klaviatur. Aufzählung der Noten (Hinsichts ihrer Geltung) und Pausen. Erklärung des Punkts und Doppelpunkts. Von den Triolen und Sextolen: „Eine Triole gilt soviel, als zwei Noten von der nämlichen Gattung." Im Beispiel stehen zweitheilige Noten darunter, die mit Punkten auf den ersten und dritten Theil bezogen sind. Abkürzung der „Notengattungen." Dürftige Uebersicht der Taktarten. Alles Bisherige mit überflüssig ausgedehnten Notenbeispielen auf 5 Seiten, dann vier Foliospalten lang ein Verzeichniss der italischen Kunstwörter; endlich auf einer achten Seite eine, natürlich, unzulängliche Notiz „von den Intervallen, Tonarten und Tonleitern." Das ist nun freilich wenig genug.

Dafür hat Herr C. seine Lehre vom Fingersatz auf feste Regeln gebracht. Sie sind nicht vollkommen ausreichend, geben aber eine gute Grundlage ab und sind zum Theil vor ihm noch nicht öffentlich ausgesprochen. Es sind folgende 1) Figuren innerhalb 5 Tasten sind ohne Rücksicht auf Ober- und Untertasten mit liegenbleibender Hand zu üben. 2) und 3) Ueber- und Untersetzen bei ausgedehntern Figuren. 4) Wiederholte Noten jedesmal (!) mit abwechselnden Fingern zu spielen. 6) Bei unterlaufenden Obertasten ist der Daumen (nach bekannter Weise) vor oder nach ihnen zu setzen. 7) Die Fingersetzung bei chromatischen Laufern geht zu 1, 3 und 1, 2, 3 fort; man pflegt jedoch im Aufsteigen in der Rechten mit 5 zu schliessen und in der Linken damit anzufangen. 8) Macht die Passage eine Verrückung der Hand nöthig, so wird in der Rechten der vierte Finger so lange über den Daumen, in der Linken der Daumen so lange dem vierten untersetzt, bis die Hand ihre natürliche Lage wieder erlangt hat. 9) Terzenpassage im Raume von 5 Noten ohne Verrückung der Hand. 10) Bei grösserer Ausdehnung wechseln die Finger für die einwärts liegenden Noten mit 1, 2, und 1, 2, 3 ab. 11) Bei Terzengängen mit vielen Obertasten dieser Fingerwechsel $\begin{smallmatrix}2&3&4&5\\1&1&2&3\end{smallmatrix}$; auch hier soll nur auf die Fingersetzung für die einwärts liegenden Noten gesehn werden. 12) Fingerwechsel chromatischer Terzengänge $\begin{smallmatrix}3&4&5\\1&2&3\end{smallmatrix}$. Der dritte und fünfte Finger kann in der Rechten nur auf cis, e und fis, a; in der Linken nur auf c, es und g, h genommen werden. 13) Scalen in Sexten, in C-dur allein rasch ausführbar, mit 1, 5, abwechselnde Sexten mit $\begin{smallmatrix}4,&5\\1,&2\end{smallmatrix}$

und $\frac{2}{5}\frac{1}{4}$ zu spielen. 14) Bei Oktavengängen die Untertasten mit $\frac{1}{5}$ ($\frac{5}{1}$) die Obertasten mit $\frac{1}{4}$ ($\frac{4}{1}$) zu nehmen, weil $\frac{5}{1}$ allein zu sehr ermüden würde. 15) Nebeneinanderliegende Tasten in gebrochenen Oktavengängen (die aufeinander folgen) mit 4, 5 oder 1, 2 zu spielen. — Nun erst von der Haltung des Körpers, der Arme und Hände; von Verzierungen (Spielmanieren) Gebrauch der Züge; 12 Uebungen auf 5 Tasten, weder erschöpfend, noch durchgängig die zweckmässigsten. Scalen durch alle Tonarten. Arpeggien-Uebungen ohne weitere Regel. Uebungen in Terzengängen, Sexten- und Oktaven-Gängen.

Nach diesen Uebungen folgen 9 Phrasen, Uebungsstücke genannt, deren erste so heisst:



Dann die Menuett aus Beethovens Septuor, ohne Trio, mit falschem Mittelsatz nach G-dur transponirt — da haben wir den Maitre-servant. Es folgt ein armer Walzer, ein trauriges Kosackisch, *ein Karaffa; aus dem letzten Finale des Freischützen wird der* süsse $\frac{6}{8}$-H-dursatz nach D-dur in die *tiefen* Oktaven gezerrt, Agathens Gebet aber aus E-dur nach Es-dur verschoben — kurz *es wird* verzogenen Kindern verzogener Eltern der Hof gemacht.

2. Herz füllt 7 Seiten mit fünftönigen Uebungen an, die zum Theil überflüssig, zum Theil zu weitschweifig geschrieben sind (zu dieser

verwendet er nahe an 6 Notenzeilen; zum Triller, den er hier mit aufführt, und den der Uebersetzer der dürftigen Anmerkungen Kadenzl nennt, 6 Notenzeilen) und unnöthige Kosten machen, *alle* aber längst bekannt und überall angewendet *sind*. Nur eine Uebungsweise verdient Beachtung *), wo vier Finger ruhen und der fünfte (vierte, dritte u. s. w.) sich bewegt

Dann, wo drei ruhen und zwei sich bewegen, und umgekehrt, z. B.



die aber wieder verschwenderisch nahe an $1\frac{1}{2}$ Folioseiten einnimmt.

Hierauf auf einer Folioseite eine „Tabelle der Zeichen, welche man beim Schlüssel eines jeden Stücks findet," dann die Tonleiter, für beide Hände in Oktaven, einige dergleichen Terzen- und Sextengänge, auch chromatisch, dann einige Handstücke (5 Seiten) ohne bedachte Folge, ohne Gehalt, und besonders ohne Gehalt für das Gemüth angehender Klavierspieler, alles Note für Note mit Fingersatz beziffert, damit der Schüler ja keinen Anlass finde, selbst zu denken.

Hätte Herr Herz die Absicht gehabt, den Klavierunterricht ernstlich zu befördern, so würde er (das behaupten wir, ohne ihn zu kennen) unmöglich ein solches Machwerk in die Welt haben senden können. Wie dergleichen in Paris aufgenommen wird, wissen wir nicht; in Deutschland wird kaum eine Klavierlehre zu finden sein, aus der nicht der Verfasser hätte lernen können, was ihm obgelegen und er versäumet. Schlimm für den Verleger, der sich durch den Titel und den Virtuosenruhm des Herrn Herz zur Herausgabe für Deutschland hat verleiten lassen; das Publikum muss wenigstens gewarnt werden. —

Lessing fodert in seiner „Erziehung des Menschengeschlechts" von der Elementar-Methode: dass sie die Keime höherer Lehre und Entwickelung in sich trage, nimmer aber ihnen entgegenstehe. Man kann ohne Härte und Uebertreibung vom Musik-Elementar-Unterricht in den meisten Fällen das Gegentheil behaupten. Die Grundsatzlosigkeit der Herzschen Schule und der Czernischen Uebungsstücke bestätigen es — unbeschadet der belobten einzelnen Züge in ihnen. Sind die Verf. (wie mangern voraussetzt) praktisch bessere Lehrer: so brauchen sie nur das, was sie geschrieben, mit dem, was sie an guten Schülern gethan, zusammenzuhalten, um die Unzulänglichkeit des Erstern mit uns zu erkennen.

M.

---

*) Soviel Ref. sich erinnert, ist auch sie schon von Pleyel in Anwendung gebracht

1. Kleine und leichte Uebungsstücke im Klavierspielen für die ersten Anfänger. 3 Hefte und

2. Sammlung auserlesener Klavierstücke mit angemerktem Fingersatze von Haydn, Mozart, Clementi, Pleyl, Vogler, Knecht u. s. w. für Geübtere, 6 Hefte. Freiburg in der Herderschen Kunst und Buchhandlung.

Der Name dieser Komponisten bürgt dafür, dass jedes der gesammelten Tonstücke an seinem Orte, für den es von ihnen bestimmt wurde, das ist, was es sein soll. Wenn aber ein Theil derselben in den ersten drei Heften für den ersten Unterricht bestimmt worden ist: so erscheinen sie dazu zu schwer. Angemessener wäre daher, wenn man Tonstücke gewählt hätte, wodurch der Schüler nach und nach erst mit den verschiedenen Notengattungen und mit der Anwendung der fünf Finger bekannt worden wäre, so wie Türk in einer kleinen praktischen Klavierschule gethan. Denn wollte man die üblichen Regeln des Fingersatzes, welche bei diesen zum Anfange gewählten Tonstücken nothwendig sind, dem Schüler, indem er kaum die Noten und deren Gattungen kennen gelernt hat, sogleich mittheilen, so würde daraus eine Verwirrung entstehen, weil der Lernende nicht alles auf einmal zu fassen vermag. Hierzu kommt noch, dass die Melodieen, sobald sie nicht in dem erfoderlichen Zeitmaass ausgeübt werden, nicht zu verstehen sind, aus welchem Grunde für den ersten Anfang solche Tonstücke zweckmässiger sind, welche, wie z. B. die von Türk, in einem willkührlichen Zeitmaass (wie es die Kräfte des Ausübenden gestatten), gespielt werden können.

Was die hierauf folgenden sechs Hefte betrifft, könnte man fragen, aus welchem Grunde die darin enthaltenen Tonstücke, da sie nicht nur für Geübtere bestimmt sind, sondern auch dazu dienen sollen, den angehenden Klavierspieler nach und nach auf eine höhere Stufe der Fertigkeit zu bringen, nicht an erfoderlichen Schwierigkeiten zunehmen, sondern leichter als in den drei ersten Heften gewählt worden? Wollte man auch annehmen, dass es geschehen ist, um den Lernenden mehr im Notenlesen, als im studierten Klavierspiel zu üben, so würde es doch zweckmässiger gewesen sein, die allerleichtesten von diesen Tonstücken in den ersten drei Heften aufzunehmen und von da methodisch fortzuschreiten. Da man so wenig auf die progressive Folge sowohl in den ersten drei, als auch letzten sechs Heften dieser Tonstücke gesehn hat, so dürfen sie nur mehr, als eine Sammlung betrachtet werden, deren man sich nicht bei dem Unterrichte, sondern nach Willkühr bedienen kann. Wollte man, da sie zum Theil in kleinen Sonaten, Variationen und Rondos bestehen, noch unter ihnen eine besondere Auswahl treffen, so würden die von Haydn und Mozart den Vorzug verdienen. Da besonders diese Komponisten auch in ihren kleinern Sachen nicht zu verkennen sind, so würden diese Hefte demjenigen, welcher ein Jahr auf das Mindeste mit glücklichem Erfolge Unterricht gehabt hat, zur Ausübung empfohlen werden dürfen, zumal er nicht Gefahr läuft, einen falschen Fingersatz anzuwenden, da der darüberstehende den Verhältnissen und dem Zwecke angemessen ist.

H. B.

---

4. Berichte.

Aus Berlin.

Mösers Akademie

brachte an voriger Mittwoch

1. Haydns Symphonie aus D dur

die wir neulich wünschten,

2. Beethovens B dur-Symphonie,

3. eine Ouvertüre von Vogler.

Leider war Ref. verhindert, der gewiss trefflichen Aufführung solcher Meister-Werke von Seiten des Herrn Musikdirektor Möser und der braven Kapelle beizuwohnen.

Man erzählt, dass Paganini zugegen gewesen, und unsere Kapelle bei dieser Aufführung für die beste erklärt, die er kennen gelernt.

Solchen Ruhm hätte sie in unsern Konzerten nach alter Virtuosenweise nicht erwerben

können. Nur an Meisterwerken bewährt sich die Meisterschaft, an Kunststücken höchstens Seiltänzergeschick. M.

Leipzig, am 16. Febr. 1829.

Paganini.

Ich eile, Ihnen eine grosse Neuigkeit zu melden. Der grosse, Alles besiegende Paganini ist da. Wir haben ihn gesehen, wir werden ihn hören. Der zwölfte Februar war der segensreiche Tag, der ihn uns brachte. Am sechszehnten, also heute, werden wir ihn hören, um ihn nie zu vergessen. Alles ist bereits von seiner Humanität, Leutseligkeit und Billigkeit entzückt. Er liess sich erbitten, statt vier Thaler für's Billet, nur zwei anzusetzen, damit auch weniger Bemittelte das Wunder dieser Zeit anstaunen könnten. Dies macht also all die schändlichen Verläumdungen, als sei Paganini geizig u. s. w., zu Nichte. So wird auch sein Spiel jene berüchtigten Prager Nachrichten Lügen strafen, so wie es einige Dresdner scheinbar unparteiische Berichte schon gethan haben. Und Leipzig ist wahrlich auch der Ort, wo ein Künstler oder Kunstwerk seinen Ruf begründen kann, weil man sich hier nicht leicht ein X für ein U machen lässt, wie schon so Mancher (man denke nur an die Catalani!) erfahren musste. Also heute — tritt nur nicht etwa ein Hinderniss ein — werden wir den hohen Ge—

Eben, als ich vorgehenden Satz beendigen wollte, erfuhr ich, dass wir nichts, gar nichts hören werden. Und warum hören wir nichts? — Weil Paganini, der grosse Mann, sich über das Gesetz erhaben glaubte, d. h., weil er die ihm gemachten Gesetze des Direktoriums der hiesigen Abbonnementkonzerte nicht anerkennen wollte. Ein Wohllöbl. Konzertdirektorinm wollte dem grossen Künstler, welcher für sein Konzert nur die Hälfte des starken Orchesters für nöthig erachtete, das ganze Orchester mit doppeltem Honorar aufdringen; und, als er das Konzert im Theater geben wollte, verlangte der umsichtige Direktor desselben nur 300 Thaler Pacht für diesen Abend. Herr Paganini, welcher früher gar kein Konzert hier beabsichtigte, und nur auf Zureden einiger Freunde der Kunst und des Publikums sich dazu entschloss, war umsichtig genug, unter bewandten Umständen Alles fallen zu lassen und dahin zu eilen (nämlich nach Berlin), wo man ihn nicht nur sehnlichst erwartet, sondern wo man den seltnen Mann auch zu belohnen und auszuzeichnen wissen wird, ohne dass Konzert- und Theaterdirektorate nöthig haben werden, so umsichtig sein zu dürfen. In welchen Geruch aber wir Leipziger kommen werden, kann ich voraussehen; doch sollte man billig sein, und nicht ein ganzes, ganz unschuldiges Publikum das entgelten lassen, was nur zwei oder drei verschuldet haben. Sollten diese, nur Wahrheit enthaltenen Zeilen, so glücklich sein, unser Publikum vor einer falschen Beurtheilung zu bewahren, so würde stolz darauf sein

1026.

„Alceste" auf dem Berliner Theater.

Die Stimme eines Kunstfreundes darüber.

Mich hat die Darstellung entzückt, rief B. fenrig; ich bin nicht immer aufgelegt eine Opernmusik zu hören; im Norden ist das Ohr nicht sehr ausgebildet für die Musik, wenigstens nicht allgemein, und ich mag nicht prahlen mit einem Sinne, den ich nicht besitze. Aber diessmal riss mich schon die feierliche Ouvertüre gänzlich hin. Ich erwartete ein erhabnes, grosses, wundervolles Dasein. Wie herrlich, wie gross war die Alceste, die grosse Gestalt einer Göttin, die vollendete Bewegung, in allen Nüancen plastisch, der Gesang so einfach und so tief und herrlich, man vergass alle Schwächen der Uebrigen, sie schienen als Nebenfiguren verklärt, erhöht durch sie. Alles war natürlich, die Sprache eines solchen Geschlechts musste im Gesang ertönen; die Gesinnung war melodisch, es wäre unnatürlich, wenn sie gesprochen hätten. Die göttlichen Heroen mussten der Familie verwandt, befreundet sein; man war gar nicht erstaunt, als der Orkus sich eröffnete, und alles Wundervolle in ein Leben hereintrat, welches selbst die tiefsten Wunder der Gesinnung offenbarte. So kann nur die höchste Musik zaubern, uns ganz in eine höhere, fremde Welt, versetzen, dass wir uns in

ihr einheimisch fühlen. Und als ich nun zum ersten Male den herrlichen Saal überschaute, das Haus gedrängt voll, die helle Beleuchtung, die gespannte Aufmerksamkeit, die Begeisterung in allen Gesichtern, da fühlte ich mich so wohl, so vergnügt. Dass du lebst in einer Welt, der dieser Zauber nicht fremd ist, dass sie Alle in ihr leben, sich erhoben, erfrischt fühlen, wie du, das machte mich einheimisch unter den Fremden. — Und nun — wie soll ich mein Erstaunen, mein Entsetzen ausdrücken? — Auf einmal verschwindet, wie durch den Zauber eines bösen Geistes die herrliche Welt; wirbelnde, geringe Töne zerreissen das Ohr, die herrlichen Gestalten sind an die Wände zurückgedrängt, wie versteinert, hüpfende Gestalten drehen, kreuzen, drängen sich, und aus dem seltsamen Gemisch hebt sich eine lange, dürre Gestalt hervor, streckt das eine Bein auf die widerwärtigste Weise gerade heraus, dass es einen rechten Winkel bildet, den starren Tod einer Maschine, und dreht sich wie ein Kreisel. — Wie ist dir? dachte ich, und konnte mich nicht fassen. — Es war mir, als wäre ich urplötzlich aus der Gesellschaft der Götter nach Tongatabu, unter wilde Barbaren versetzt; die zerreissenden Töne dauerten fort. Ich hoffte noch durch das theilnehmende Missfallen der Zuhörer erleichtert zu werden. — Aber ein lautes Beifallsklatschen ertönte von allen Seiten; nicht die Bühne allein, die ganze Welt war verwandelt. Ich war innerlich zerrissen; aber es war wie eine Wolke, die die Sonne verfinsternd, schnell sich mit Sturm und Hagel ergiesst. Die hohe Gestalt trat wieder hervor, ich wollte das furchtbare Zwischenspiel vergessen, aber konnte den Eindruck nicht verwinden, der mich fortdaurend quälte.

(**Steffens** in den 4 Norwegen.)

Aus Berlin.

Nachträgliche Bemerkung zu der im vorigen Blatt enthaltenen Rezension des Konzertes im Königlichen Opernhause.

Durch Versehen hat Ref. vergessen zu bemerken, dass die vom Herrn **Ganz** so wacker gespielte Komposition von **Romberg**, und zwar „die Fantasie über schwedische Volkslieder“ war; der in der quaestionirten Rezension ausgesprochene Tadel gilt nur der Komposition. Dies zur Vermeidung von Missverständnissen.

G.

---

5. Allerlei.

Revue musicale,

(Fortsetzung aus No. 52 des vorigen Jahrganges.)

(Schluss.)

Um das Gesagte anschaulicher zu machen, fügen wir die besprochenen Systeme in Noten bei.

1.

Beispiel der vier Gattungen harmonischer Eintheilung der alten Griechen, von denen Aristides spricht. (Siehe No. 43 und 52 des vorigen Jahrganges.)

$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ kleine Terz
Erste Gattung.

$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ ein Ton
Zweite Gattung.

$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$
Dritte Gattung.

$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ ein Ton
Vierte Gattung.

2.

Die drei ursprünglichen griechischen Tonweisen

$\frac{1}{2}$ ein Ton ein Ton
Phrygische Weise.

ein Ton $\frac{1}{2}$ ein Ton
Dorische Weise.

ein Ton ein Ton $\frac{1}{2}$
Lydische Weise.

3.

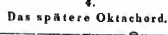
Das Heptachord.

Hypate. (die unterste) *Parypate.* (die neben der untersten) *Lichanos.* (der Zeigefinger) *Mese.* (die mittelste)

Trite. (die dritte) *Paranete.* (die an der gespannten) *Nete.* (die gespannene.)

4.

Das spätere Oktachord.



Hypate. Parypate. Lichanos. Mese. Paramese.
(die an der mittelsten)

Trite. Paranete. Nete.

5.

Heptachorden in ursprünglicher Phrygischer Weise:

Tiefes System. Hohes System.

Unterstes (*hypaton*) Tetrachord. Mittelstes (*meson*) Tetrachord. Mittelstes (*meson*) Tetrachord. Zusammengesetztes (*synemmenon*) Tetrachord.

6.

Heptachorde in ursprünglicher dorischer Weise:

wie oben. wie oben.

wie oben ad 5. wie ob. ad 5. wie oben ad 5. desgl.

7.

Heptachorden in ursprüng licher lydischer Weise:

wie oben ad 5. wie oben ad 5.

wi oben. wie oben.

Erinnerungen aus Wien, Ungarn, Sziilien und Italien.

No. 2.

Hier, bester Freund, hätte ich Ihnen gewünscht, Augen- und Ohrenzeuge sein zu können. Die gutmüthig heitere Miene, mit der Papa Haydn selbst trübe Bilder der Vorzeit vergegenwärtigte — der fromme demuthvolle Ton seiner Stimme — wie er all sein Wirken nur der Gnade Gottes beimass — sogar seine kindlich freudige Erinnerung erhaltener Ehrenbezeugungen und Geschenke — — es war ein herrlicher Morgen.

Sein ganzes Wesen schien im schönsten Einklang mit seinen Werken. So war's mir auch wirklich, je nachdem sein Ideengang mir Scenen seines Lebens vormalte, als hörte ich im Geiste sanft mitertönen: bald ein gemüthliches Andante aus seinen Sinfonien, bald eins seiner muntern Rondo's oder scherzenden Menuetten und Trio's; oder wenn sein schön religiöses Gefühl vorherrschte, irgend ein Bruchstück seiner trefflichen Messen — seiner sieben Worte des Erlösers. —

Besonders gefiel er sich, in seiner Jugendzeit zu verweilen, und mir zu erzählen, mit welchen Schwierigkeiten er oft zu kämpfen gehabt; wie er sich plagen, oft kümmerlich behelfen müssen. Die gute Haushälterinn, die wohl diesmal etwas mehr als nöthig die bunten Tassen und schön geschliffenen Gläser der glänzenden Möbeln abwischte, war wie auf Kohlen, wenn der grosse Meister gegen einen Fremden so klein that, liess dann einigemal die geschäftige Hand ruh'n, und brach in die Worte aus: „Aber jetzt — (denken Sie sich dabei eine Miene, deren Wichtigkeit Haydns kindlich unbefangener aufhelfen sollte, und das Jetzt wenigtens als Vierviertelnote im Moderato) „I nun“ versetzte dann Haydn, leicht hingeworfen, „jetzt habe ich durch Gottes Hülfe mein Auskommen.“ Ach, dachte ich, guter Mann, möchtest Du es nur noch recht lange geniessen! Unter seine Leiden zählte er auch, dass ihn die Rezensenten oft hart mitgenommen hätten, und dass es ihm überhaupt unmöglich geschienen, Alles zu befriedigen; „doch“ setzte er gelassen hinzu „später beruhigte ich mich mit dem Gedanken: Du willst schreiben, wie es dir dein Herz diktirt; und ich befand mich wohl dabei.“ Bei solchem Talent und reinem Sinn für das Schöne, gewiss der beste Ausweg.

Nach manchen mir höchst interessanten Bemerkungen überhaupt, als auch hinsichtlich meiner eigenen Versuche, schloss Haydn die letzte Unterredung mit den Worten: „Ja, junger Freund, so weit habe ich es gebracht, jetzt — — (doch nein — Alles, werther Freund, kann ich nicht wieder erzählen. Das hier Fehlende — vielleicht weiterhin.)

Kein Vater konnte seinen Sohn herzlicher entlassen, als der traute Haydn mich. Indessen kam es mir vor, als bemerkte ich einige Beklommenheit während seines freundschaftlichen Abschieds; seine Hand, die mit jugendlicher Wärme die meinige gefasst hatte, rückte, mit etwas gehemmtem Fluss der Rede, nach und nach

bedeutsam, ängstlich in die Höhe — ich ahnete nicht in der Ferne sein Begehren — Endlich, gleichsam sich Luft machend, weckte er mich, den Zerstreuten, aus dem Traume: „Ach so einem alten Manne, wie mir, könnten Sie wohl die Hand küssen!" „„Bester Vater Haydn, mit welchem Vergnügen!"" Ich drückte die Hand, durch deren rastlosen Thätigkeit sein schöner Geist so viel Herrliches wirkte, an meine Lippen. — Jetzt fiel er mir um den Hals — küsste mich — („Aber," werden Sie sagen, „wussten Sie denn nicht, dass fast alle junge Komponisten ihn, Vater Haydn nennend, die Hand küssten?" Nichts weniger, Freund; und dann gehörte schon als Kind dieses Ehrerbietungszeichen nicht unter meine Schwachheiten; ja selbst den Damen küsste ich nie — wohlverstanden — die Hand.) Leider waren die Worte, die er seinem letzten Quartett beifügte: „Alle meine Kraft ist dahin; alt und schwach bin ich," nur zu wahr. Wenige Zeit hernach entschlief der holden Tonkunst Meister — Er, der so viel zur Erweckung schönern Lebens beigetragen. — Giebt es jenseitige Belohnung für hier wohlangewandte reiche Wirkungskraft — wie glücklich muss er sein! —

Den Fürsten kennen zu lernen, der Haydn's Verdienst so zu schätzen und belohnen wusste, dessen Liebe zur Kirchenmusik die meisten seiner herrlichen Messen veranlasste, war jetzt mein vorzüglichster Wunsch. Fürst E... war besonders für Komponisten sehr zugänglich. Ich wurde ohne Verzug vorgelassen, und überzeugte mich bald, dass der edle Fürst eben so seines ehemaligen Kapellmeister, wie dieser seines Fürsten würdig war. Er liebte die Unterhaltung über Gegenstände der Kunst; und indem er mir in Betreff Letzterer einige Aufträge ertheilte, erhielt ich zugleich den, ihn an gewissen Tagen zu besuchen. Da fühlte sich nun manchmal der so tief gewurzelte Künstlerstolz (hören Sie, welche unerhörte Aufrichtigkeit) in einem seltenem Wohlbehagen — denn öfters, waren wir in einem Gespräche der Art, mussten selbst bedeutende Personen im Vorzimmer die Beendigung desselben — abwarten. Aus der Schilderung seines Geschmacks, die er mir zu meiner Beachtung machte, vernahm ich, dass er Konzert- und Theatermusik wenig, desto mehr Kirchenmusik schätzte, und diese betreffend, den zu häufigen kontrapunktischen Künsten schmucklosen Naturausdruck, wahre Würde und Kraft vorzog. Einst schickte ich ihm, durch den, solchen Sachen gewöhnlichen Weg einige Manuskripte; es erfolgte jedoch keine Antwort. Eine Ouvertüre davon (in D-moll) ward indessen bei Steiner gestochen und ihm dedizirt. Klüglich überbrachte ich ihm jetzt diese selbst, und bemerkte, dass ich sie bereits mit einigen andern Sachen im Manuskript ihm zugesandt hätte. „Ist das möglich! und ich habe nichts erhalten. — Nun noch heute will ich's heraus haben, wie das zugegangen." Er winkte mir hierauf wohlwollend in sein kleines Nebenkabinett. „Der Aufenthalt in Wien verlangt so manches. Nehmen Sie nicht übel. Nur ein kleiner Beitrag." Mit diesen Worten überreichte mir der Fürst huldreich ein seinem Schreibpult entnommenes artiges Packetchen jener zauberischen Noten, die ohne gesungen und gespielt zu werden von so allgemein durchgreifender Wirkung sind — ja, die selbst bei Komponisten sich selten ungelegen einfinden. (Glauben Sie nun, dass es andere sein konnten als — Banknoten?)

Schon einmal im Plaudern, muss ich Ihnen noch eines launigen Vorfalls erwähnen. Als ich zum erstenmal den Fürsten besuchte (es war mein zweiter Ausgang in Wien), bemerkte ich, dass er mich Herr von nannte. Da meine Schüchternheit ihn nicht zu unterbrechen wagte, so setzte mich diese unverdiente Ehre (vielleicht auch, weil ich lieber Herr zu u. s. w. heissen mochte) in eine komisch peinliche Verlegenheit. Auf dem Rückweg der Sache nachdenkend, höre ich zwei Schneider — mit ihren Kunstprodukten belastet — in die Wette sich beadeln. „Ha," dachte ich, „das ist neue Höflichkeitsform! Darum ward mir verschiedentlich so trocken geantwortet!!" Schnell machte ich mir das kleine, aber wundervolle Wörtchen von geläufig, und — — alle Gesichter schienen von glänzender Freundlichkeit belebt. — Reiche Wiedervergeltung mein beneidenswerthes Loos! O Zeitgeist! O Ausbildung! Merkts Euch, Ihr Musiker: c'est le ton, qui fait la musique!

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei ein literarischer Bericht von F. A. Brockhaus in Leipzig.)

Verzeichniß von Büchern und Musikalien,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

No. 2. unter den Linden No. 34, zu haben sind. Den 17. Februar 1829.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

So eben ist in der Hinrichs'schen Buchhandlung in Leipzig fertig geworden und zu haben:

D. Thom. M'Crie, Geschichte der Fortschritte und Unterdrückung der Reformation in Italien im 16ten Jahrhundert, nebst einem Abriß der Geschichte der Reformation in Graubündten. A. d. Engl. herausgeg., mit Vorrede und Anmerkungen begleitet, und dem Grafen C. E. von Benzel Sternau gewidmet von D. G. Friederich, Stadtpfarrer in Frkf. a. M. gr. 8. (26 B.) 1829. 1 Thlr. 26¼ Sgr.

Wenn irgend eine Schrift den Beweis liefert, daß alle Denkende und Geistreiche eines Volkes sich zu der Reinheit des Urevangeliums hinneigen, daß in Italien schon frühe das Licht der Aufklärung geleuchtet habe, und das hierarchische System erkannt und verhaßt worden sei, so ist es die des gelehrten Schotten. Man erstaunt über die Geduld, Mühe und Begeisterung dieses Mannes in Aufsuchung der Belege und Sammlung der Resultate. Er hat mit dem Großen und Guten auch das Schöne und Unterhaltende vereint.

Anzeige und Bitte.

So eben ist fertig und versandt worden:

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniß gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen, mit Anzeige der Verleger und Preise, herausgegeben von C. F. Whistling. Zweite ganz umgearbeitete Auflage, mit Namensregistern der Autoren und Musikalienverleger. Gr. 8. (74 Bogen mit Petitschrift.) Auf Druckpapier 5 Thlr. 10 Sgr. Dasselbe auf Schreibpapier 6 Thlr. 20 Sgr.

Die Herren Subscribenten können ihre Exemplare gegen Erlegung des Subscriptions-Preises in Empfang nehmen.

Binnen zwei Monaten erscheint ein Ergänzungsband, mit fortlaufender Seitenzahl und den zwei Registern über das ganze Werk, wodurch dasselbe bis zum Ende des Jahres 1828 fortgeführt und abgeschlossen wird. Ueber die vom Jan. 1829 an erscheinenden neuen Artikel, wird zu Ende eines jeden Monats ein Bericht nach der im Handbuche aufgenommenen Ordnung ausgegeben (an die Herren Subscribenten gratis), wodurch das Hauptwerk einstweilen fortgesetzt wird, bis Stoff genug zu einem Nachtrage vorhanden ist.

Alle Verleger musikalischer Artikel und Abbildungen ersuche ich daher, mir so schnell als möglich diejenigen Artikel, welche sie im Handbuche vermissen oder zu berichtigen finden sollten, anzuzeigen, ferner ihre Nova mir immer baldmöglichst und regelmäßig in Natura einzusenden, damit sie immer schnell in die Monatsberichte aufgenommen, und zugleich auch durch mich verbreitet werden können.

Leipzig, den 29. December 1828.

C. F. Whistling.

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu erhalten:

Bibliothek deutscher Dichter des siebzehnten Jahrhunderts. Begonnen von Wilhelm Müller. Fortgesetzt von Karl Förster. 11tes Bändchen: Jakob Schwieger, Georg Neumark, Joachim Neander. 8. 18¾ Bogen auf feinem Schreibpapier. Geh. 1 Thlr. 15 Sgr.

Das 1ste bis 10te Bändchen (1822—27) kostet 13 Thlr. 15 Sgr.

Leipzig, den 1. Oktober 1828.

F. A. Brockhaus.

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu erhalten:

Johann Georg Forster's Briefwechsel.

Nebst

einigen Nachrichten von seinem Leben.

Herausgegeben

von

Th. H., geb. H.

In zwei Theilen.

Erster Theil.

Gr. 8. 56 Bogen auf gutem Druckpapier. 4 Thlr.

Leipzig, den 1. Oktober 1828.

F. A. Brockhaus.

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu erhalten:

Geschichte

der

Staatsveränderung

in

Frankreich

unter König Ludwig XVI.,

oder

Entstehung, Fortschritte und Wirkung

der

sogenannten neuen Philosophie in diesem Lande.

Dritter Theil.

Gr. 8. 20¾ Bogen auf feinem Schreibpapier. 1 Thlr. 20 Sgr.

Der 1ste Band (1826, 24¾ Bogen) kostet 2 Thlr., der 2te (1827, 22¾ Bogen) ebenfalls 2 Thlr.

Leipzig, den 1. Oktober 1828.

F. A. Brockhaus.

Bei Joh. Ambr. Barth in Leipzig ist so eben erschienen:

Ultime lettere di Jacopo Ortis. Edizione completa. 8. broschirt. 26¼ Sgr.

Diese durch die reinste classische Sprache, rührenden Vortrag und freimüthig erhabene Gedanken ausgezeichnete Leistung des trefflichen Ugo Foscolo, ein würdiges Gegenstück zu „Werthers Leiden" von Göthe, wird hier in einem correcten Abdrucke der in London erschienenen einzig vollständigen Ausgabe den Freunden der italienischen Literatur dargeboten, und glaubt der Verleger hiermit jedem derselben einen angenehmen Dienst geleistet zu haben.

Von

J. J. Berzelius Lehrbuch der Chemie,

ist des 3ten Bandes 2te Abtheilung, nach des Verfassers Handschrift aus dem Schwedischen von Dr. Wöhler übersetzt, erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) für 3 Thlr. 7½ Sgr. zu bekommen.

Alle 3 Bände in 6 Abtheilungen mit Kupfern in gr. 8. auf Velinpapier kosten 16 Thlr. 22½ Sgr.

Dresden und Leipzig, im September 1828.

Arnoldi'sche Buchhandlung.

Neue vorzügliche schöngeistige Schriften.

A. Bronikowski, Olgierd und Olga, oder: Polen im 11ten Jahrhundert. 1ster und 2ter Theil. 2 Thlr. 22½ Sgr.

E. Weisflog, Phantasiestücke. 10ter Band. 1 Thlr. 15 Sgr.

Alle 10 Bände wegen Nachdruck statt 15 Thlr. 22½ Sgr., für 11 Thlr. 15 Sgr.

sind in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu bekommen.

Dresden und Leipzig, im September 1828.

Arnoldi'sche Buchhandlung.

Ein angenehmes und lehrreiches Geschenk für Kinder:

Erzählungen aus dem Jugendleben ꝛc., herausgegeben von E. Hold.

ist durch alle Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) broch. für 1 Thlr. zu bekommen von der Arnoldi'schen Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

Neue medicinische Schriften.

welche in der Arnoldi'schen Buchhandlung erschienen und durch alle namhafte Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu bekommen sind.

Ch. A. Georgi, über weit um sich greifende und tief eindringende Verbrennungen. Ein Beitrag zur Monographie dieser Verletzungen. gr. 8. broch. 20 Sgr.

D. Schuster, Schönheitpflege, oder Anweisung, die körperliche Schönheit von der Geburt bis in das späte Alter zu bewahren und die sie entstellenden Fehler zu verbessern und zu heben. Ein Taschenbuch für Frauen. broch. 11¼ Sgr.

Neue schöngeistige Schriften.

H. Clauren, Der Friedhof. 2 Theile. 1 Thlr. 26¼ Sgr. Auch unter dem allgem. Titel: Scherz und Ernst. Vierte Sammlung. 9r u. 10r Band.

Jede Lieferung von 10 Bänden kostet 10 Thlr. und im herabgesetzten Preise 7 Thlr. — mithin alle 40 Bände statt 40 Thlr. für 28 Thlr.

Th. Hell, dramatisches Vergißmeinnicht ꝛc. 6s Bändchen. 8. broch. 1 Thlr.

sind in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu bekommen von der Arnoldi'schen in Dresden und Leipzig.

In der J. C. Hinrichs'schen Buchhandlung in Leipzig ist erschienen:

Jahrbücher der Geschichte und Staatskunst.

Eine Monatsschrift, in Verbindung mit mehreren gelehrten Männern herausgegeben von Hofrath K. H. L. Pölitz.

Zweiter Jahrgang, 1829. Jannarheft.

Inhalt: 1) Die drei politischen Systeme der neuern Zeit nach ihrer Verschiedenheit in den wichtigsten Dogmen des Staatsrechts und der Staatskunst, von Pölitz. 2) Ueber den deutschen Buchhandel und die äußern Verhältnisse der deutschen Literatur, von Friedr. Perthes. 3) Versuch einer Charakteristik der entscheidenden Zeitpunkte in dem politischen Leben der deutschen Nation, vom Professor Hesse. 4) Neueste Literatur: von Lancizolle; von Haynau; Denkmäler verdienstvoller Deutschen; Vollgraff.

Dieses interessanter, pünktlich erscheinende Journal ist allen Lesezirkeln zu empfehlen, und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) für 6 Thlr. den ganzen Jahrgang zu haben.

Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34., ist erschienen:

Recueil de Contes moraux. Par M. M. de Boufflers, Victorin Fabre et L. de Sevelinges. 2me édit. 2 vol. 1 Thlr. 10 Sgr.

Anschauliche Erdbeschreibung

der leichten und gründlichen Erlernung der Erdkunde gewidmet; nach einem neuen Plan bearbeitet von

J. G. A. Galletti.

3 Bände, jeder 1⅔ Thlr., alle 3 Bände (94 Bogen gr. 8.) 5 Thlr.

Der 1ste und 2te Band enthält Europa, der 3te Band die übrigen Erdtheile.

Das vorliegende, nach einem neuen Plane ausgearbeitete Werk, ist das Ergebniß der Forschungen des durch viele treffliche Schriften über Geographie und Geschichte rühmlichst bekannten Verfassers. Die Brauchbarkeit von dessen frühern Schriften hat sich durch mehrfache Auflagen derselben bekundet, und auch dieses neueste Werk ist den Lehrern und Freunden der Erdbeschreibung besonders zu empfehlen; den Werth desselben haben schon mehrere Blätter gebührend anerkannt. Die Verlagshandlung hat den Preis für die starke Bogenzahl möglichst billig gesetzt, und für guten und korrekten Druck Sorge getragen.

Ueber die Entwickelung der productiven und commerziellen Kräfte des Preussischen Staates. 20 Sgr.

Dieses Werk, welches in gedrungener Kürze die wichtigsten Staats-Interessen behandelt, und mit eben so viel Klarheit als Sachkenntniß verfaßt ist, glauben wir mit Recht allen Behörden, so wie allen Klassen der productiven Gesellschaft, insbesondere aber dem Preußischen Handelsstande empfehlen zu können.

Des Königl. Preuß. Küchenmeisters

C. W. Sametzky

neuestes praktisches

Berliner Kochbuch

für bürgerliche Haushaltungen,

oder gründliche Anweisung alle Arten Speisen und Backwerk auf die wohlfeilste und schmackhafteste Art zu bereiten, ist so eben, unter dem Titel: Lehrbuch der Kochkunst, 1r Theil, 2te durchaus umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage, bei uns erschienen, und an alle solide Buchhandlungen des In- und Auslandes versandt worden. Preis gebunden 1 Rthlr. 10 Sgr.

Die erste sehr bedeutende Auflage dieses Lehrbuchs der Kochkunst, obwohl in 2 Bänden, welche zusammen nur ein Ganzes bildeten, und 3 Rthlr. kosteten, ist in wenigen Jahren bis auf einige Exemplare vergriffen und allgemein als eins der besten Werke über die Kochkunst anerkannt worden.

Diese 2te Auflage ist so eingerichtet, daß der erste Band ein für sich bestehendes Ganze bildet, welcher Alles umfaßt, was seine bürgerliche Haushaltung betrifft, und 1263 Rezepte für Koch- und Backkunst, Bereitung von Getränken rc., nebst Speise- und Küchenzetteln, oder Anweisungen über das Ordnen der Speisen zum Frühstück, Mittag- und Abendessen rc. rc. enthält. Es ist dieses somit ein unentbehrliches Handbuch für alle Hausfrauen, Köche, Köchinnen und Wirthschafterinnen, und dürfte in keinem Hause fehlen.

Um dieses ausgezeichnete Kochbuch allgemein zugänglich zu machen, haben wir den Preis, obwohl es viel stärker als die erste Auflage ist, nur auf 1 Rthlr. 10 Sgr., gebunden, gesetzt.

Neue Ansichten und Erfahrungen beim Branntweinbrennen und Bierbrauen in den Jahren 1820–1826, mit Hinsicht auf das allgemeine in den Königl. Preuß. Staaten eingeführte Bemeischungssystem durchaus praktisch dargestellt von C. W. Schmidt, Verfasser der mechanischen Technologie, der Schriften über Brenn- und Brauerei rc. Preis 1 Rthlr. 10 Sgr. In 3 Abtheilungen.

Erste Abtheilung. Die 1 bis 6tägige Bemeischung. Berechnung und Beurtheilung der Meische. Das Brennen von andern der Oekonomie zuträglichen zuckerhaltigen Substanzen.

Zweite Abtheilung. Das Brauen und Warten der gewöhnlichen und feinen Biere (Lagerbiere). — Das Brauen ohne Treber nachzulassen — und der künstlichen Bierarten aus Kartoffeln, Runkelrüben, Syrup rc — Die Kuhlmaschine.

Dritte Abtheilung. Vorschläge, um mit möglicher Ersparniß Brenn- und Brauereien neu zu erbauen, mit Beleuchtung des Schmidtschen Brennapparats, nach welchem mit einem Feuer fuselfreier Spiritus zu 60 Gr. R. aus der Meische erzeugt werden kann rc.

Herabgesetzte Preise von höchst wichtigen und gemeinnützigen Werken.

Loos, Encyklopädie für Künstler. 6 Bände. gr. 8. Jeder Theil unter besonderem Titel.

— — 1r Theil. Vollständiges Handbuch für Metallarbeiter; praktische Anweisung zu allen Arbeiten mit Gold, Platina, Silber, Kupfer, Eisen, Stahl, Blei, Quecksilber rc. 1 Rthlr.

— — 2r Theil. Praktisches Handbuch für Maler und Lackirer. 1 Rthlr.

— — 3r Theil. Praktisches Handbuch für die in Ebenholz, Elfenbein, Leder, Schildpatte, Horn, Stukatur rc. arbeitenden Künstler. 1 Rthlr.

— — 4r Theil. Handbuch für Künstler und Oekonomen, enthaltend: Anweisungen zum Seifensieden, Bereitung der Parfüms, Feuerwerkerei, Branntweinbrennen, Lederbereitung, Vertilgung schädlicher Insekten, und andere in die Haus- und Landwirthschaft einschlagende Gegenstände. 1 Rthlr.

— — 5r Theil. Handbuch für Manufakturiers und Künstler, oder Anweisung zum Pottasch- und Salpetersieden, zum Färben auf Wolle, Kameelgarn und Seide, zur Bereitung der Seife, Porzellain-Malerei, Verfertigung der Fayence, des Zuckers und dessen Gattungen, des türkischen Garns, des chinesischen Lacks, zur Färbung des Chagrin, zur Enkaustik oder Wachsmalerei der Griechen. 1 Rthlr.

— — 6r Theil. Praktisches Handbuch für Kunst und Fabelkenwesen. 1 Rthlr.

Der herabgesetzte Preis dieses Werkes ist nur bis Ostern 1830 gültig.

Burgsdorff, F. A. L. von, Versuch einer vollständigen Geschichte vorzüglicher Holzarten, in systematischen Abhandlungen zur Erweiterung der Naturkunde und Forsthaushaltungswissenschaft. 3 Bde. 4. 1r und einleitender Theil, die Buche, mit 27 Kupf. 2r Theil 1r Band, die Eiche, mit 9 Kupf. 2r Theil 2r und letzter Band, die einheimischen und fremden Eichenarten, Gebrauch, Schätzung und nachhaltige Bewirthschaftung, mit 11 Kupfern. Alle 3 Bände mit schwarzen Kupfern anstatt 11 Rthlr. 27½ Sgr. jetzt 6 Rthlr., mit illumin. Kupf. anstatt 16 Rthlr. 12½ Sgr. jetzt 9 Rthlr.

Demian, J. A., Handbuch der neuesten Geographie des Preußischen Staats, nach authentischen Quellen und eigener Anschauung. gr. 8. Nebst Nachtrag, welcher die wichtigsten Veränderungen, die seit dem Jahre 1818 bis 1820 statt gefunden haben, auch mehrere Verbesserungen dieses Handbuches, nebst vollständigem Register enthält, von Gotthold. Anstatt 2 Rthlr. 7½ Sgr. jetzt 1 Rthlr. 7½ Sgr.

Demian, J. A., Kurzer Abriß der Geographie des Preußischen Staats, besonders zum Gebrauch für Schulen. Anstatt 20 Sgr. jetzt 15 Sgr.

Triest, Königl. Regierungs- und Oberbaurath, Grundsätze zur Anfertigung richtiger Bauanschläge. 3 Bde. mit schwarz. Kupf. Druckpap. anstatt 18 Rthlr. 20 Sgr. jetzt 12 Rthlr. 15 Sgr. Dasselbe mit illumin. Kupf. anstatt 21½ Rthlr. jetzt 14½ Rthlr. Dasselbe auf Schreibpapier mit schwarz. Kupf. anstatt 21 Rthlr. 27½ Sgr. jetzt 14 Rthlr. 17½ Sgr. Dasselbe mit illum. Kupf. anstatt 24 Rthlr. 27½ Sgr. jetzt 16 Rthlr. 17½ Sgr.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34.

Neue Musikalien

im Verlage von Friedrich Hofmeister in Leipzig, im Januar 1829.

Czerny, C., 14 Ecossaises brillantes, ou Exercices di Bravura p. Pfte. Oe. 174. 15 Sgr.

— 3me gr. Trio p. Pfte., Viol. et Vcelle. Oe. 173. 2 Thlr. 15 Sgr.

— gr. Capriccio p. Pfte. Oe. 172. 22½ Sgr.

Czapek, L. E., Fantasie p. Pfte. Oe. 39. 20 Sgr.

Deutschmann et Neuenhans, 12 Danses p. Pfte. 10 Sgr.

Ebhardt, G., gr. Polonaise p. Pfte. 10 Sgr.

Hünten, Fr., Variations sur un Duo fav., sur un Duo de l'Op. Opferfest, p. Pfte. Oe. 9. 15 Sgr.

— gr. Variations sur un Air de Himmel, p. Pfte. Oe. 10. 15 Sgr.

Köhler, G., six Contredances, après des motifs de l'Op. Vampyr, avec Figures arr. p. Jerwitz. 15 Sgr.

Lafont, P., Duo p. Pfte. et Violon. (Exec. p. Moscheles et Lafont.) 17½ Sgr.

Marschner, H. Der Vampyr, gr. Oper, Klavier-Ausz. f. Pfte. zu 4 Händen v. Componisten. 5 Thlr. 15 Sgr. (Sämmtliche Nummern sind einzeln zu haben.)

— dieselbe Oper f. Pfte allein, mit Hinwegl. d. Singst. v. Componisten. 4 Thlr. 25 Sgr.
(Sämmtliche Nummern sind einzeln zu haben.)

Pianoforteschule, practische. Eine Sammlung leichter Uebungsstücke d. besten Tonkünstler, nach den Regeln guter Schulen geordnet. Sechstes Heft. 15 Sgr.

Pièces choisies faciles p. Pfte., extr. des Oe. de Czerny, Hummel etc. Cah. 12. 15 Sgr.

Pixis et les frères Bohrer, 3 Trios p. Pfte., Viol. et Vcelle. No. 2. sur le ranz de vaches, p. Meyerbeer. 20 Sgr. No. 3. sur le thème favori le garçon suisse. 20 Sgr.

Pixis, J. P., Introd. et Rondo p. Pfte. et Flûte. Oe. 102. 12½ Sgr.

— 2 Marches brillantes p. Pfte. Oe. 103. 17½ Sgr.

Rudolph, C. F., 2 Rondeaux mignons p. Pfte. Oe. 12. 15 Sgr.

Schmidt, Jacq., Chanson russe varié p. Pfte. Oe. 76. 15 Sgr.

— Rondo brillant p. Pfte. Oe. 78. 1 Thlr.

Marschner, H., drei Tunnellieder f. 2 Tenore und 2 Bässe, ohne Begl. Oe. 46. 20 Sgr.

Siegel, D. S., 6 deutsche Lieder f. d. Jugend, mit leichter Begl. d. Pfte. Oe. 47. 10 Sgr.

Giuliani, M., 6 Rossiniana p. Guitarre seul. Oe. 124. 15 Sgr.

Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin (unter den Linden No. 34.) ist erschienen:

D. F. E. Auber, Ouvertüre aus der Oper: „Die Stumme von Portici" (La muette de Portici) für das Pf. allein 15 Sgr. für das Pf. mit Begleitung einer Violine 20 Sgr. dieselbe f. d. Pf. zu 4 Händen 22½ Sgr.

Einzelne Gesangstücke aus derselben Oper.

No. 1. Arie: Ha! die rauschende Freude / Ah! ces cris d'allegeresse — 10 Sgr.
No. 2. Arie: Wie sind des Glanzes Freuden / Plaisirs du rang suprème — 12½ Sgr.
No. 3. Ballo. 1er Air de danse 22½ Sgr.
No. 4. Chor: Gott unser Hort / Daigne exancer — 7½ Sgr.
No. 6. Ch: Auf Freunde auf! schon strahlt der junge Morgen / Amis, amis le soleil va paraître — 22½ Sgr.
No. 8. Duetto. Weit eh'r den Tod / Mieux vaut mourir — 20 Sgr.
No. 10. Barcarole. Es wehen frische Morgenlüfte / Amis, la matinée est belle — 17½ Sgr.
No. 16. Ballet. Tarantelle 10 Sgr.
Recitativ und Scene. Ich höre Lärm / Dans ces jardins quel bruit — 12½ Sgr.
Chor. Schon höre ich aus dem Pallaste / Mais du courtège qui s'avance — 12½ Sgr.
Finale des ersten Actes 1 Thlr. 22½ Sgr.
No. 26. Barcarole. Seht, seht, auf wilden Meereswogen / Voyez du haut des ces rivages — 12½ Sgr.

Cotillon nach den beliebtesten Melodieen aus der Oper: „Die Stumme von Portici," von Auber, f. d. Pfte. arrang. von Fr. Weller 12½ Sgr.

Contretänze nach den beliebtesten Melodieen a. d. Oper: „Die Stumme von Portici," von Auber, f. d. Pfte. arr. von Fr. Weller. 1stes Heft 12½ Sgr. 2tes Heft 10 Sgr.

Cotillon nach den beliebtetsen Melodieen a. d. Oper: „Oberon," von C. M. v. Weber, f. d. Pfte. arr. von Fr. Weller. 12½ Sgr.

Loewe, 6 hebräische Gesänge von Lord Byron nach der deutschen Uebersetzung von Theremin für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Op. 5. 2s Heft. 20 Sgr.

Joseph Klein, Adagio et Rondo p. l. Pfte 17½ Sgr.

G. F. Händel, 16 Solo-Gesänge aus dessen sämmtlichen Werken ausgewählt, zur Förderung und Veredlung der Gesangbildung, mit einer Einleitung über Geltung Händelscher Sologesänge für unsere Zeit (Als Anhang zur Kunst des Gesanges) von A. B. Marx. 2 Hefte, à Heft 22½ Sgr. Diese Sammlungen sind besonders zu empfehlen, nicht nur als Meisterwerke, sondern weil sie für jede Stimme zur Uebung zu gebrauchen sind.

H. Herz, praktische Pianoforteschule, bestehend in Tonleitern, Uebungen, Passagen, Vorspielen und kleinen Handstücken, mit Fingersatz versehen, nach den Fortschritten der Schüler geordnet und für diejenigen eingerichtet, welche sich schnell zu vervollkommnen wünschen. 1 Thlr.

Louis van Beethoven, gr. Quintetto pour 2 Violons, 2 Alti et Violoncelle. Op. 29. Partition 2 Thlr.

— Quatuor op. 132. arr. p. l. Pfte. à 4 Mains. Preis 2 Thlr.

— op. 135 ebenfalls à 4 Mains 1½ Thlr.

Arie aus dem Hausirer von Onslow, eingelegt und gesungen von Fräulein von Schätzel, mit Begleitung des Pianof. 12½ Sgr.

Herabgesetzer Preis der vollständigen Klavier-Auszüge der Spontinischen Opern.

Obschon die bisjetzt bestandenen Preise der nachstehenden Opern, vermöge ihrer Grösse und Stärke der Bogenzahl, in Verhältniss mit Klav.-Ausz. anderer Opern billig gesetzt sind, so sind dennoch die Preise so hoch, als dass ein Jeder, der sie gerne besitzen möchte, sich dieselben anschaffen konnte, wir haben uns veranlasst gefunden, diese Preise herunter zu setzen, wie folgt:

Spontini, die Vestalin, lyrisches Drama in 3 Acten, von Jouy, vollständiger Klavier-Ausz. von Henning, mit deutsch und französischem Texte, anstatt 8 Thlr. 10 Sgr. jetzt 5 Thlr. 20 Sgr.

— Olimpia, grosse Oper in 3 Acten, vollständiger Klav.-Auszug vom Componisten, mit deutsch und französischem Texte, anstatt 15 Thlr. 15 Sgr. jetzt 10 Thlr.

— Nurmahal, oder das Rosenfest von Caschmir, lyrisches Drama in 2 Acten, vollständiger Klavier-Auszug vom Componisten, anstatt 12 Thlr. 15 Sgr. jetzt 9 Thlr.

Ferner zu herabgesetzten Preisen:

Catel, die Bajaderen, grosse Oper in 3 Acten, von Jouy, vollständiger Klavier-Auszug, mit französischem und deutschem Texte, anstatt 8 Thlr. 20 Sgr. jetzt 5 Thlr. 15 Sgr.

Mehul, die beiden Blinden von Toledo (les aveugles de Toledo)), komische Oper in 1 Act, vollständiger Klavier-Ausz., mit französischem und deutschem Texte anstatt 3 Thlr. jetzt 2 Thlr.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 28. Februar. ——— Nro. 9. ——— 1829.

Bekanntmachung.

In den ersten Tagen des März wird unter Direktion des Herrn Felix Mendelsohn Bartholdy
„Die Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus"
von
Johann Sebastian Bach
aufgeführt werden.

Nach einer hundertjährigen Zwischenzeit *) ersteht dieses grösste und heiligste Gebilde der Tonkunst, und wie die erste Morgensonne nach den Nebellasten der Sündfluth verkündet es einen neuen leuchtendern Tag. Vermöcht' ich doch in Einem Zuge die Bedeutung des Werks und seiner *Auferstehung* von den Todten zu offenbaren, dass die Freude darüber allgemein verstanden *und allgemein mitgefühlt* würde! Dass auch Jedermann in dieser That des jungen Künstlers ein Zeichen *der Erfüllung* gewahrte für die Vorhersagung einer neuen und hochsinnigern Periode der Tonkunst, an der diese Zeitung unter dem Erschlaffen und Verzagen der meisten Zeitgenossen, unter dem Missverstehen und Widerstreben so vieler Kunstgenossen, von ihrem Beginn an festgehalten hat! *Gelänge* mir doch das! Nicht zur Ehre meines Antheils, sondern zum Frommen so vieler Missverstehender und Irrender. Jedes Wort, das ich über Musik geschrieben, jeder Widerspruch gegen Verirrungen und Wahn des heutigen Tages, findet seine Deutung und Rechtfertigung nur in der Voraussicht und Vorhersagung einer Zeit, die den Tand der heutigen Modeseichtigkeit und *Eitelkeit* abschütteln und hinwerfen wird, wie der erste Frühlingswind die welken Blätter vom vorigen Herbst her. Aber in allen Richtungen hin muss das ewig wahre Wort der Bibel in Erfüllung gehen:

„Mit sehenden Augen sehen sie nicht, und mit hörenden Ohren hören sie nicht; denn sie verstehen es nicht. — Denn dieses Volkes Herz ist verstockt, und ihre Ohren hören übel, und ihre Augen schlummern." —

Also war es mit der Zeit nach Bach. Hätten sie ihn nicht gekannt! Aber sie kannten und hörten ihn, und verstanden ihn nicht. Der Hauptsitz (sogenannter) deutscher Musik war damals Dresdens katholischer *Hof im protestantischen Lande*; hier konnte nicht füglich eine andre, als italische (aus Italien herübergeholte oder nachgeahmte) Musik herrschen — in ihrer Prunksucht, Lüsternheit und durchgängigen Süsslichkeit konnte Bachs heilige Kraft und Wahrheit nicht heimisch werden; nur seine Schule lebte in einem Homilius und andern talentvollen und geschickten Schülern fort. Noch kälter wurde die Atmosphäre für die erste Periode der Tonkunst in Berlin. Die Philosophie musste vorerst die

*) Im Jahre 1729 hat Bach (in seinem 44sten Jahre) diese Passion geschrieben und am Charfreitage zum ersten Mal aufgeführt.

christliche Religion ignoriren, um zu ihrer tiefern und unwandelbaren Erkenntniss durchzudringen; den Offenbarungen göttlich-menschlicher Vernunft in der heiligen Schrift wollte man entsagen und sich an den eignen genügen lassen. Was sollte hier, in der Zeit gemachter, sogenannter Vernunft- oder Naturreligion, Bachs durchaus biblische Musik? Das wärmste Feuer, das sich an dem fortglimmenden religiösen Gefühl des Volks noch entzünden konnte, war Grauns Passion nach Ramlers Gedicht, die Anspielungen auf die Schrift und einzelne Sätze aus ihr nicht verschmähte, in Kirchenliedern den Gemeindegottesdienst vergegenwärtigte, daneben aber den Lockmitteln der damaligen Opern- und Modemusik so wenig entsagte, dass schon der grosse König Friedrich sie mehr opernmässig, als kirchlich fand.

Dieser Zeit musste Bachs Geist stumm bleiben; sie beschäftigte sich mit dem entgeisterten Körper und fand dessen kunstreichen Bau am bewunderungswürdigsten. Die überlieferte Verehrung des grossen Künstlers wurde auf seine alles übertreffende Kunst des Kontrapunkts und der Harmonie bezogen; man wollte Würde und Pracht in seinen Werken nicht verkennen, daneben aber Härte, Uebertreibung, Verkünstelung, Altmodigkeit auch nicht übersehen; kühle und verweichlichte Herzen, der schwache Wille, der dem eignen Zeitgeschmack und den dürftigen Ansprüchen der eignen Umgebung untergeben war, konnten Seine Kraft und Seinen Feuereifer nicht anders aufnehmen — und so schätzte man seine Choräle in völligem Vergessen ihrer ursprünglichen Bestimmung (als Chorgesänge in bestimmten Kirchenmusiken) nach der dürftigen Bildung unsrer Gemeinen, sprach von der Veraltung seiner A-dur-Messe mit — Schonung, ja, verlor seine Hauptwerke ganz aus den Augen. Auch der Antheil der Herausgeber einzelner Bachscher Kompositionen nahm meistens die ungünstigste Richtung. Statt mit seinen grössten und vollendetsten Werken zu beginnen, die den Geist des Künstlers sogleich kund gegeben und alle Fähigen zu ihm versammelt hätten: schickte man eine Masse kleinerer Klaviersachen voraus, zum Theil für den augenblicklichen Bedarf beim Unterricht oder aus ähnlichen geringen Antrieben geschrieben, durchaus mehr geeignet, seine grosse Kombinationsgabe und seine kontrapunktische Meisterschaft zu zeigen, als die innere, heilige Bedeutung seines Geistes zu offenbaren. Auch seine Orgelkompositionen im grössten Styl unterliegen diesem Ausspruch, und selbst die bisher erschienenen Gesangwerke, obwohl von unendlicher Schönheit und Tiefe, waren aus mehrern Gründen nicht geeignet, einen andern Ausschlag zu geben *). — Zugleich gab diese Zeit den Beweis, dass nur der Geist lebendig macht; die Vernachlässigung kontrapunktischer Uebung ging neben der Bewunderung der Bachschen kontrapunktischen Kunst.

Und hier erkennen wir in dem Verschwinden des Bachschen Geistes die weiseste und schönste Fügung. Bachs Hochgesänge waren nur der Religion geweiht. Es sollte aber des Christenthums Geist und Leben sich nicht in den heiligen Räumen seiner Kirchen verschliessen, sondern in allen Richtungen des Weltlebens als wahr und wirklich belebend und beschliessend sich bewähren; und so folgte der Geist der Tonkunst der allgemeinen Bahn des Gedankens, wie sie zuvor bezeich-

*) Seltsam thut sich dieses gänzliche Uebersehen des Wesentlichen in Bachs Wirken in Forkels Biographie desselben kund. Da finden wir nach ausführlichen Berichten über seine Fingersetzung, Fertigkeit, Lehrart u. s. w. auf elf Seiten ein räsonnirendes Verzeichniss der Klavier- und Orgelsachen (gross und klein) dazu noch zwei Kupfertafeln voll Themata aus diesen — und endlich kurzweg:

V. Singkompositionen.

1. Fünf vollständige Jahrgänge von Kirchenstücken auf alle Sonn- und Festtage,
2. Fünf Passionsmusiken, unter welchen eine zweichörige ist.
3. Viele Oratorien, Missen, Magnificat, einzelne Sanctus, Geburts-, Namenstags und Trauermusiken, Brautmessen, Abendmusiken, auch einige italienische Kantaten.
4. Viele ein- und zweichörige Motetten.

Dass gar viele einzelne Werke aus diesem Pausch- und Bogen-Register für die Kunstgeschichte, Kunstkultur und namentlich Bachs Erkennung ungleich wichtiger sind, als sämmtliche Klavier- und Orgelsachen; dass darunter die grösste evangelische Tondichtung und Religionsfeier, und die grösste Messe mit enthalten: hat der Biograph nicht gesehen.

net worden. Gluck öffnete die Hallen der Weltgeschichte, Mozart führte uns in die immer zartern und engern Verhältnisse des Privatlebens, Haydn verehrte den Schöpfer in der Freude an seiner Schöpfung, Beethoven entzog sich der Gesellschaft, um die geheimsten Naturklänge in seiner verwandten Seele wiedertönen zu lassen. Wie in der wunderbar ihm erschlossenen Natur sich ihm ein neues Pantheon erschloss, ähnlich dem Bilde der Kirche, die alle weltregierenden Gedanken in sich aufgenommen: so findet sich eben in dem Stimmgewebe Beethovens eine sonderbare Verwandtschaft mit Bach (den er gleichwohl wenig gekannt haben kann) und doch eine entschiedenste Abweichung; der Naturgeist spiegelt den Geist der Religion ab und vor, ohne derselbe zu sein. — Wie man sich aus diesen neueröffneten Regionen in die Kleinigkeit, Eitelkeit und Krankhaftigkeit aller der partikularen Tagesinteressen verloren, bis zu einer vollkommenen Verwirrung aller Begriffe und Wünsche: das soll bei so freudiger Veranlassung nicht erörtert werden. Es ist nicht ein Verfall der Kunst, der nur mit dem Verfall des Volkes denkbar wäre: sondern eine bald vorübergehende Verirrung, um zu lehren die Nichtigkeit aller Erscheinung, die sich vom Göttlichen lossagt. Gepredigt ist das uns worden in der Schmach und Pein der Volksunterdrückung und in dem Triumph der Volksbefreiung vom Joch des vollendeten Egoismus. So hat Welt und Kunstgeschichte eine höhere Vereinigung des bewusstgewordenen Lebens mit der Idee unsrer Religion herangeführt. Dies ist der Moment, in dem Bachs Gesang von der Opferung Jesu wieder vernommen werden sollte.

Marx.

---

2. Freie Aufsätze.

Bemerkung zu den mehrmaligen Einladungen an alle Musiker, an der Zeitung *thätig* Theil zu nehmen.

(Aus einem Briefe.)

— — *Da* ich mich nun gerade für die Erreichung Ihres Ziels lebhaft interessire, so werden Sie es sich billig gefallen lassen, von mir einige gut gemeinte Worte über Ihre Aufgabe anzuhören. Ich lese so oft aus Ihrer Feder eine Auffoderung an Musiker, und zwar (anders kann *ich es* nicht verstehn) zum Schreiben. Soll damit gemeint sein — diese Leute sollen Gegenstände der Kunst in Aufsätzen besprechen, — so sehe ich nicht ab, was solche Leute (höchst seltne Fälle abgerechnet) bei ihrer, in der Regel sehr geringen, Bildung noch besprechen könnten, was nicht schon besprochen wäre. Etwa einzelne Erfahrungen, welche sie in Beziehung auf Unterrichtsmethode gemacht, möchten zum Frommen Anderer gereichen; Unterrichtsmethode scheint mir aber gegenwärtig (nach Nägeli, Logier, Stöpel u. s. w.) schon sattsam traktirt zu sein, um einzelne Winke einzelner Lehrer ziemlich entbehren zu können. Oder aber, sollen diese Leute komponiren? Dazu bedürfen sie meines Ermessens keiner Auffoderung: und eben in der Komponirsucht dieser Menschen ist ein Verderb des Publikums und der Komponisten selbst begründet. Von ihnen rührt gerade die überwaltende Menge musikalischer Makulatur her. Der Stadtmusikusgesell oder der Regimentsmusiker hat sich auf seinem Instrumente tüchtig herumgestrichen oder geblasen, hat auch vielleicht bei einem Virtuosen Unterricht gehabt; nun meint er selbst schon Virtuose zu sein, wird auch vielleicht dafür im nächsten Krähwinkel, welches er besucht, ausgerufen; nun giebt er Unterricht auf seinem Instrumente; den Schülern muss einiger Begriff von den ersten allgemeinen Grundsätzen der Musik, die dem Lehrer nur mechanisch eingetrichtert worden, beigebracht werden. Nun sucht sich der Musiker irgend ein Buch zu verschaffen, worin davon gedruckt zu lesen ist. Da findet er denn Dinge, die er wenigstens nicht deutlich begreift; den Klügern um Rath zu fragen schämt er sich; er muss zur Lüge schreiten. Er nimmt an, das Gelesene müsse eben bedeuten, was er sich in der Noth aussinnt; das Ausgesonnene giebt er dem Schüler mit verworrenen Worten wieder. Er liest weiter in seinem Buch und verfährt nach derselben Methode; ihm beginnt ein Chaos von verkehrten und dunkeln Begriffen im Kopfe umher zu treiben; er glaubt am Ende das ganze Buch verstanden zu haben und um

eine Sonnenweite über seinen vorigen Standpunkt hinaufgerückt zu sein. Hat er nun beim Lesen des Buches ein Klavier zur Hand gehabt, hinfolglich einige im Buche gedruckte Fortschreitungen und Akkordfolgen mit den Händen begriffen, so wäre es Schade um ihn, wenn er nicht komponirte. Das wäre ihm zu gönnen; nur müsste er so lange für sich komponiren, bis er entweder etwas Tüchtiges zu leisten befähigt worden oder aber sich überzeugt hätte, dass es Zeit sei, Buch und Feder weg zu legen. Zum Unglück ist jetzt der wohlfeile Steindruck so allgemein. Mit ein Paar Tänzen, welche gefallen haben, wird der Komponist beim Publikum eingeführt, und nun kommen Polonaisen, Sonaten, Potpourris u. s. w. nach. Item gehts an's Arrangiren. Für Schüler wird, nach einem Klavierauszuge, die Ouvertüre zu Don Juan für zwei Flöten arrangirt. Auch das findet Drucker und Käufer. Nichts hemmt einen solchen Komponisten, nicht einmal ein Rezensent tritt gegen ihn auf. Glauben Sie mir, ich rede aus mancher Erfahrung; ich könnte Beispiele mit Fingern zeigen. Gerade durch die Masse der daher entstehenden Musikalien, welche Dilettanten und Kinder heute für einige Groschen kaufen, um sie morgen wegzuwerfen, wird der Aftergeschmack in den Stand gesetzt, sich täglich, Behuf Zeitvertreibs, mit dem Neuen zu beschäftigen. Wäre dieser Eintagströdel nicht vorhanden, so würden die Menschen gezwungen werden, bessere Sachen zur Hand zu nehmen. Je geringer die Zahl solcher bessern Sachen, desto grösser der Nutzen, weil die Menschen dann länger bei einer Komposition verweilen müssen und dadurch am Ende den Geist derselben erfassen.

Aber lassen Sie uns einmal um ein Decennium weiter sein. Vielleicht haben die Menschen, die dann als Musiker auftreten, mehr Bildung, da meines Ermessens gegenwärtig mehr, als früher für den Unterricht geschieht — freilich nicht hier am Orte. — Wenn, wie ich von S.... höre, die Schüler des Herrn Girschner zu einem cantus firmus eine Begleitung an die Tafel schreiben können:, so sind damit freilich noch keine Komponisten gebildet; aber die Schüler werden doch in vernünftiger Reihefolge die Regel der Grammatik erlernen und auch begreifen. Letzteres ist eben das, was früher sehr mangelte. Ich weiss, wie manchen Organisten ich in frühern Jahren um Aufklärung über dies und jenes gefragt habe und wie ich auf Stockfinsterniss gestossen bin. Ich habe erlebt, dass ein Organist, der allerlei Regeln über die Fuge herbeten konnte, als ich ihn über seine eigne Fuge examinirte, mit das Kontrathema für den comes ausgab und selbst nicht wusste, dass er eine Doppelfuge geschrieben.

Darum lassen Sie mir ja die Musiker unserer Generation in Ruhe. Sollte sich ein wirkliches Genie darunter finden, das taucht doch ungerufen aus dem Ocean auf. Die übrigen aber machen Musik, sie dichten aber keine. — —

3. Beurtheilungen.

Six Fugues du celebre J. Seb. Bach, arrangées pour 2 Violons, Viola et Vcelle. par G. Braun. Hofmeister in Leipzig.

Es sind sechs zweckmässig ausgewählte und eingerichtete Fugen aus dem wohltemporirten Klavier, die hier den Quartettisten zugänglich gemacht werden. Von den Originalen ist natürlich nur soviel abgewichen, als nach dem Umfang der Saiteninstrumente nothwendig war. Nur eine der schönsten Fugen:

[musical notation] u. s. w.

ist nach B-Dur versetzt worden; eine Aenderung, die man nicht billigen und kaum aus der Rücksicht auf Erleichterung für die Spieler erklären kann, denen zuvor (und gewiss sehr löblich) die Fuge:

[musical notation] u. s. w.

zugetraut worden war.

Im Allgemeinen kann man annehmen, dass jede Komposition sich in ihrer ursprünglichen Gestalt besser, als in einem Arrangement, ausnehmen wird, und dass Bach für Saitenquartett anders geschrieben haben würde, als für Klavier. Allein das Repertoir der Quartettisten ist noch

nicht so reich, namentlich an trefflichen Fugen, als dass nicht Herrn Branns Beitrag höchst schätzenswerth erschiene. Und eben Fugen (besonders ruhig gehaltene, wie die Mehrzahl jener Bachschen) bieten den Quartettisten erwünschteste Gelegenheit, sich zu vollem, langem Strich, ruhiger Gattung und festem Zusammenspiel zu gewöhnen; sie erscheinen so als ein höchst erspriesslicher Gegensatz zu dem Studium der neuesten Beethovenschen Quartette *), in denen eine tief innerliche Erregung das bewegteste, oft beunruhigteste Spiel, eine wahre Flucht der Töne, in allen Stimmen nöthig gemacht hat. M.

4. Berichte.

Aus Berlin.

Mösers Akademien

haben so hohe und ausgebreitete Theilnahme erregt, dass nach zwölf zahlreich besuchten Versammlungen noch sechs neue eröffnet werden konnten. Vorigen Mittwoch war die erste; nächsten Mittwoch werden wahrscheinlich Symphonien *gegeben.*

Bei dieser Gelegenheit können wir einen zweiten Sieg der guten Sache nicht unerwähnt *lassen*, obgleich in der Regel keiner Privatunternehmung öffentlich gedacht werden darf. Seit Jahr und Tag haben sich unter den Musikern und Musikfreunden zahlreiche Quartettvereine gebildet, deren vornehmste, oder sogar ausschliessliche Aufgabe das genaueste Studium Beethovenscher Quartette ist. Es könnte mehr als ein solcher Verein genannt werden, der manches der letzten und schwierigsten Meisterwerke funfzig, hundertmal und öfter durchgeübt hat, um vollkommen in den Geist des Meisters einzugehen und seiner würdig zu spielen. Keine Mühe wird gescheut, die Partitur zu Rathe gezogen, die Absicht des Meisters, der Sinn einzelner Stellen, oder des Ganzen ernstlich erörtert, jeder gute Vorschlag auch praktisch erprobt, und der befriedigte Zuhörer oft durch die Erklärung der Spieler überrascht, dass sie noch nicht mit sich zufrieden seien. Dieses edelsinnige Streben wird natürlich nicht blos zu einer vollkommnern Auffassung jener Werke führen, sondern eine höhere Bildung der Strebenden zur Folge haben, und immer mehr einen wahrhaft künstlerischen Geist unter uns heimisch machen.

M.

*) Z. B. der beiden letzten, bei Schlesinger in Berlin in Partitur, Stimmen und Klavierauszug erschienenen.

London.

Mein Herr!

Sie wollen wissen, wie es in England mit der Musik aussieht; Sie haben sich gerade an den rechten Mann gewandt, horchen Sie hoch auf! — Wir sind sehr warme Verehrer der Musik, denn wir können Konzerte aushalten, die vier volle Stunden dauern, und in welchen gewöhnlich 20 bis 24 verschiedene Stücke vorgetragen werden; bewundern Sie nicht unsere musikalischen Magen! — Sie werden dieselben noch mehr bewundern, wenn Sie hören, was für Stücke wir uns durcheinander auftischen lassen: „grosse Symphonie in F-dur von Beethoven," dann „Chor von Webbe," dann „Arie von Pacini," dann „Fantasie für Flöte von Nicholson," dann „Terzett von Mozart" u. s. w. Nun, was sagen Sie, treiben wir nicht die Musik so recht par force? — Dass Mad. Catalani uns auch noch einmal im vergangenen Jahre besucht hat, ist Ihnen gewiss bekannt. Die gute Dame sollte nur bald aufhören zu singen, denn sie verdirbt sich durch ihren jetzigen Gesang ihren wohlerworbenenRuf. Was sie gesungen hat, werden Sie wohl wissen; denn was sie in Berlin singt, singt sie auch in Paris, Wien, London und überall.—

Unsere philharmonische Gesellschaft hat auch im verflossenen Jahre ihre gewöhnlichen Konzerte gehalten, die wie immer sehr besucht wurden; überhaupt ist diese Gesellschaft für unsre Stadt die Hauptstütze der Instrumentalmusik. Sie haben in Ihrer Stadt ja wohl auch eine Philharmonische Gesellschaft? — Ein junger Berliner sprach mit Enthusiasmus von den Leistungen derselben! — Ich habe bis jetzt noch nichts davon gehört, auch nicht, als ich in Berlin war. Unsre musikalische Zeitung, Harmonicon genannt, erscheint noch fortwährend, und zeichnet sich schon durch ihr Aeusseres sehr vor-

theilhaft vor mehreren ähnlichen Blättern aus, auch das Innere enthält manches Gute. So befindet sich z. B. im Novemberheft ein kurzer Auszug von C. M. v. Weber's hinterlassenen Schriften, und eine Uebersetzung mehrerer in der Cäcilia abgedruckten Briefe Weber's an seine Freunde. Das Oktoberheft enthält unter andern Memoiren über George Friedrich Pinto. Diese sind in einer Hinsicht merkwürdig; denn ehe der Verfasser zu Georg Pinto selbst kommt, muss der Leser erst die Lebensgeschichte seines Grossvaters, seiner Grossmutter, seines Vaters und seiner Mutter vernehmen; das heisst doch gründlich schreiben. Zum Schlusse heisst es: dass wenn Pinto ein mehr geregeltes Leben geführt hätte, und nicht so früh gestorben wäre, England die Ehre gehabt hätte, einen zweiten Mozart zu besitzen! Gewiss, weil Pinto gut Violin und Pianoforte spielte und nicht übel komponirte, soll er gleich ein zweiter Mozart gewesen sein! — Doch ich muss schliessen, aber ich hoffe, dass Sie bald Mehreres und Wichtigeres hören werden von Ihrem Freunde

dem grossen Bekannten.

Aus einem Schreiben aus Dessau.

— — Unser thätiger Kapellmeister Friedrich Schneider hat neuerdings wieder ein Oratorium, Christus der Meister, komponirt und in Leipzig mit vielem Beifall aufgeführt.

Eine wichtige Richtung seiner Thätigkeit geht dahin: jungen Musikern, welche sich zur Komposition ausbilden wollen, mit Rath und That an die Hand zu gehen. Es haben sich dazu jederzeit Schüler aus der Nähe und Ferne bei ihm eingefunden. Da sie aber meist zu verschiedenen Zeiten, auch nicht gleich befähigt ankommen: so hat er den Plan gefasst, hier in Dessau einer Vorbereitungs-Institut zu gründen, um mit seinen Kräften möglichst grossen Nutzen zu stiften. — Dass Dessau in mancher Hinsicht zu solchem Zwecke nicht ungeeignet scheint, soll von mir im Kurzen bewiesen werden:

1) Wohlfeiles Leben, angenehmer Aufenthalt, ohne Störungen von Aussen.

2) Nahrung für den Musiksinn von dem Besten, was wir haben, nämlich für Instrumental- und Gesangmusik — dass jetzt kein Theater hier ist, also keine Oper zu hören, möchte manchem ein Verlust scheinen, obschon unsre jetzigen Theater-Repertoirs nicht immer Gediegenes, woran sich der junge anstrebende Künstler halten kann, darbieten; — doch wird auch im künftigen Winter hoffentlich diesem Mangel abgeholfen sein. Ausser diesem ist hier:

a) regelmässig alle Woche zweimal Probe der Kapelle, wo Instrumentalsachen studirt werden. — Aeltere wechseln mit neuen und dem Neuesten.

b) Von September bis Pfingsten alle 14 Tage Konzert.

c) Inzwischen im Winter 8 öffentliche Quartettunterhaltungen. (Ausserdem Quartettunterhaltungen wöchentlich beim Konzertmeister Lindner und sonst.)

d) Singakademie, in der die Aufnahme bei einiger Fähigkeit mitzuwirken leicht erhalten wird. — hier hört und geniesst man Werke aller Zeiten.

e) Alle 14 Tage Kirchenmusik.

f) Alljährig wenigstens eine ausserordentliche grosse Aufführung eines Oratoriums in der Kirche, wobei alle unsre Mittel vereinigt sind, etwa 120 Sänger und 50 Instrumentisten. — Diese Aufführungen möchten dadurch einigen Vorzug haben, dass alles gleichsam aus Einem Guss geht, indem vom ersten Anfang alles von Herrn Kapellmeister Schneider einstudirt wird. Ausser dieser im Herbst statt findenden Aufführung ist auch regelmässig am Charfreitag eine grössere Aufführung, wo ein grosses Werk gewählt, aber mit dem Gottesdienst genau verbunden wird; auf diese Weise haben wir Grauns „Tod Jesu," Haydns „Sieben Worte" gehört, dieses Jahr werden Händels „Empfindungen am Grabe Jesu" aufgeführt werden.

3) Lehre. — Harmonie, Tonsetzlehre u. s. w. soll von Herrn Schneider (mehr durch Beispiele und an Selberarbeiten) gelehrt werden. — Für jedes Instrument finden sich hier in der

Kapelle gute Lehrer. — Auch im Orchesterspiel kann Uebung geboten werden, und es wird sich, wenn die gehörige Zahl vorhanden ist, ein eigentliches Uebungskonzert unter H. Schneiders und des Konzertmeisters Lindner Aufsicht einrichten lassen. Hierbei noch Zugang zu einer reichen Sammlung von Partituren aller Art, theils in der Kapellbibliothek, theils in der Singakademie und der Privatbibliothek des Kapellmeisters. — —

M. . t.

---

5. Allerlei.

Erinnerungen aus Wien, Ungarn, Sizilien und Italien.

3.

(Fortsetzung.)

Sie werden nicht zweifeln, werther Freund, dass es in Wien noch so manchen interessanten Besuch zu machen gab.

Durch Empfehlung des Kapellmeisters Reichard ward ich mit dem geistreichen Verfasser des *Regulus*, *Hofrath* von Kollin bekannt, bei *dem ich manchen* Abend den seltnen Genuss hatte, einige seiner musikalischen Poesien von *ihm selbst*, mit dem ihm eigenem, tiefen Geist und herrliches Gemüth athmenden Ausdruck, vorlesen zu hören. Einige noch unbekannte Bruchstücke sprachen mich besonders durch Kraft und Neuheit der Bilder an. Wie sehr ist es zu bedauern, dass dieser treffliche Mann der Last ihm ganz heterogener Geschäfte so früh unterliegen musste! In Hinsicht Beethovens klagte er gar sehr, dass er zu wunderlich und desshalb wenig mit ihm anzufangen sei. „Da Sie ihn besuchen wollen, so versehen Sie sich nur mit einigen von Ihren Sachen, über Musik lässt er *sich* noch sprechen." Das geschah auch. Kaum trat ich in das Haus, wo Beethoven (ich glaube im dritten Stock) wohnte, so wusste ich auch, dass ich nicht fehlgegangen; schon umschwebte mich sein Genius; denn horch: „Es rauscht wie Glockenton und Orgelklang." Beethoven schien in voller Begeisterung mit den Tönen seines Pianoforte in lebhafter Unterhaltung. Nichts davon zu verlieren, wand ich mich langsam die Treppe hinauf; mir war's als bewegte sich das ganze Haus, trunken von seinem magischen Geistertanze. Plötzlich, wie in einer andern Welt, ward alles still. Ein Bedienter öffnete mir die Thür, und ging zurück. Beethoven stand am Fenster, den Rücken gegen die Thür gekehrt. „Guten Morgen, Herr von Beethoven." Keine Antwort. (Etwas stärker) „Guten Morgen, Herr von Beethoven." Keinen Laut, keine Bewegung.

„Das ist ein ächt Beethovenscher Anfang," dachte ich, „geheimnissvoll, die Tonart selbst noch ein Räthsel." Da kam der Bediente zurück und enträthselte: „Sie müssen stärker sprechen, Herr von Beethoven hört nicht gut." Doch eben drehte sich Letztrer um, und kam mir, weniger zerstreut, als ich geglaubt, entgegen. Seine Miene war ernst, aber keineswegs, wie oft der Fall, nm damit imponiren zu wollen; seine Unterhaltung gefällig und einsichtsvoll. Kollin hatte indessen Recht; er verlangte etwas zu sehen. Ein Stück (Marcia eroica gest. bei Brtk. Hrt. in Leipzig) erfreute sich seines Beifalls; er spielte es mit seinem bedeutungsvollen Vortrag nebst einigen andern Sachen, worinnen er die Stellen bemerkte, welche ihm genügten, und das Mangelhafte kurz und treffend beleuchtete. Jetzt verlor sich der Meister, meinen Wunsch ahnend, in seinem eignen Phantasiereich. Düstre Schwermuth, Erhabenheit, tiefe Empfindung wechselten öfters, gleichsam allen Ernst verspottend, schnell mit des Muthwillens leicht scherzenden Tönen. Ein lebhaftes, fugenartiges Allegro machte den Beschluss.

Man sagte mir, Beethoven habe in Wien Schüler, die seine Sachen besser wie er selbst ausführten. Ich musste lächeln. Freilich stand er als Spieler manchem Andern in Eleganz und technischen Vorzügen nach; auch spielte er seines harten Gehörs wegen etwas stark. Aber diese Mängel gewahrte man nicht, enthüllte der Meister die tiefern Regionen seines Innern. Und können denn Modegeschmack, Gewandtheit (die sich oft zu leerer Finger-Bravour herabwürdigt) für die Abwesenheit einer Beethovenschen Seele entschädigen? — „Ach, liebe Leute" dachte, ich „beherzigt doch endlich, was vor vielen

Jahrhunderten schon unser grosser Lehrer sagte: „„Der Geist ist's, der da lebendig macht!“ “ —

Durch Hofr. von Kollin lernte ich auch Kapellmeister Weigl kennen, und zwar als einen angenehmen freundlichen Mann, von feinem gesunden Urtheil, das musikalische Kunstgebiet betreffend. Sie kennen seine Verdienste als Vokalkomponist. In besonderm Betracht konnte er manchen Musensöhnen, die, wie der Dichter bei Schiller, zur Theilung der Welt zu spät kommen, zu erfolgungsreicher Nachahmung dienen: denn Wenige verstanden es, wie er, des schaffenden Genies inneres Glück mit dem Aeussern in eine belohnende Harmonie zu bringen. Auch den feurigen Salieri, den Schöpfer des gehaltreichen Axur, sah und sprach ich. Auf seinen Wangen weilten noch Reste jugendlicher Röthe, gleich den letzten Sonnenstrahlen eines heitern Abends. In seinem Umgange der galanteste der Wiener Tonsetzer. Er war noch immer sehr fleissig; doch wollte man die Früchte seines Fleisses nicht mehr als etwas Ausgeführtes, nur als Bruchstücke anerkennen.

Uebrigens gewährte mir Wien in Hinsicht des Theaters und der öffentlichen Konzerte nicht den erwarteten Genuss. Die Musen schienen seit dem, obgleich lange schon, dahingeschiedenen Mozart, dem Einzigen, noch immer in tiefer Trauer. — Velnti entzückte die Wiener; doch mir vermochte er nicht, meine geheime Abneigung vor solcher Art, der Natur abgetrotzter Stimmen, zu benehmen.

Was übrigens die wahren Eigenschaften eines guten Sängers, ausser der schönen Stimme, obgleich erstes Erfoderniss, wirken, bewiess der bekannte Tenorist (sein Name ist mir nicht gegenwärtig); von der seinigen fast ganz schon verlassen, erhielt er sich in der Gunst des Publikums und der Kenner allein durch wahre Deklamation und geistvolles Spiel.

Schp.. Quartett-Musik besuchte ich mehrmals. Die besten Produkte Haydns und Beethovens in diesem Genre konnte man hier, da die Meister, besonders Beethoven, beim Einstudiren oft gegenwärtig waren, sowohl in Hinsicht des Karak ers ganzer Stücke, als auch der feinsten Nüanzen derselben, in ihrer Vollendung ausführen hören. Mozarts Quartette und Quintette befriedigten hingegen weniger; aber, aufrichtig gesagt, ich habe sie fast noch nie, ihrer ganz würdig, spielen gehört.

Es waltet darin ein so schönes, inniges Leben, voll der feinsten Schattirung mannigfaltiger Empfindung; sein fesselfreier Geist schwingt sich in so erhabnen edlen Formen, alles kindische Spielwerk, jede leere Affektation verachtend, in den reinsten Aether der Kunst, dass ich die Meinung eines grossen Mannes, in Bezug auf Darstellung genialischer Kunstwerke, hieraufanwenden möchte: „um sie in ihrer ganzen Vollendung zu hören, müssten die Ausführenden durch Eigenschaften und gegenwärtige Stimmung, sich fast wie der Autor im erschaffenden Moment, befinden.“

Wie oft meinen Sie, dass wir nach dieser Aeusserung Mozartsche Werke hören würden! — Und dürfte man sich demnach noch verwundern, dass bei unserm, durch lauter Aufklärung entseelten Zeitgeist, der, an herrlichen Melodien reichen Zauberflöte Zauber verschwunden, und nur noch die Flöte zu vernehmen ist! —

(Fortsetzung folgt.)

Nachricht.

Dem Vernehmen nach wird zu Paganini's bevorstehenden Konzerten Herr Kapellmeister Spohr hierher kommen; die grösste Ehre, welche dem italischen Virtuosen wiederfahren kann, und welche zugleich die lautere Kunstliebe des grossen deutschen Virtuosen und Tonsetzers in das erfreulichste Licht setzt.

Noch wichtiger ist das Gerücht, dass dessen kräftigste und berühmteste Oper, sein Faust, endlich auf unserm Theater erscheinen wird. Möchte es doch gegründet sein und bald in Erfüllung gehen.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei ein Anzeiger No. 3.)

Verzeichniß von Büchern und Musikalien,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in **Berlin** in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 3. Den 28. Februar 1829.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Bei C. G. Hendeß in Cöslin sind erschienen und durch alle Buchhandlungen Deutschlands (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu erhalten:

Benno, J. E., Die stille Abtei. Historischer Roman. 8. Berl. Patentpapier. 1 Rthlr. 15 Sgr.

— — — König Burisleif und seine drei Töchter. Historischer Roman. 8. Berl. Patentpapier. 1 Rthlr. 10 Sgr.

Dreist, E. C., Prediger in Barzwitz, Kleiner Katechismus Luthers, mit hinzugefügten, den Inhalt desselben zerlegenden und erklärenden Fragen und Antworten, wie auch biblischen Beweissprüchen, Beispielen und Liederversen, nebst einem Anhange von Morgen-, Tisch- und Abendgebeten. Zweite verbesserte Auflage. 12. 3¾ Sgr. Parthiepreis: 25 Exempl. 2 Rthlr.

Henning, J. W. M., Direktor des Königlichen Schullehrer-Seminars zu Cöslin, Nachricht von der Elementar-Schule der Stadt Cöslin, nebst einigen vorausgeschickten Bemerkungen über das Wesen und die Wichtigkeit der Elementarschule überhaupt. (Der Ertrag dieser Schrift ist einer neu zu errichtenden und mit dem Königl. Schullehrer-Seminar zu verbindenden Armen-Freischule bestimmt.) Mit einer Abbildung des Gebäudes der Elementar-Schule. 8. 5 Sgr.

Homann, G. G. J., Flora von Pommern, oder Beschreibung der in Vor- und Hinterpommern sowohl einheimischen, als auch unter freiem Himmel leicht fortkommenden Gewächse, nebst Bezeichnung ihres Gebrauchs für die Arzenei, Forst- und Landwirthschaft, Gärtnerei, Färberei u. s. w. ihres etwaigen Nutzens oder Schadens. 3 Bde. 1r Bd. enthaltend die 10 ersten Klassen des Linnéischen Pflanzensystems. gr. 8. weiß Patent-Druckpapier. Subscriptionspreis 1 Rthlr. 15 Sgr.

Lindenblatt, Dr. C. W., Kleine französische Sprachlehre in vereinfachter Stufenfolge, nebst einer Anzahl von Lesestücken. 8. Auf weißem Druckpapier. 15 Sgr. Parthiepreis: 25 Exempl. 8 Rthlr.

Müller, O. M., Philos. Dr. et Gymnas. Coeslin. Direktor, De vi et usu verborum quorumdam latinorum. 4. 3¾ Sgr.

Ueber die Nothwendigkeit einer allgemeinen evangelischen Kirchen-Agende, oder innerer Werth der erneuerten Agende im preußischen Staat; dargestellt in einer kurzen Vergleichung desselben, mit den kirchlichen Formen des Urchristenthums, von einem evangelisch-lutherischen Prediger. (Zum Besten des Bibel-Vereins in Stettin.) 8. brosch. 7½ Sgr.

Waldow, Herrmann, Gedichte. 8. brosch. 1 Rthlr.

Werner, Muscheln, gesammelt am Strande der Ostsee. Zweite Sammlung. Vier Erzählungen. gr. 8. 1 Rthlr. 15 Sgr.

Für Landwirthe und Cameralisten.

Folgendes, auf Subscription angekündigte wichtige Werk hat so eben die Presse verlassen:

Die landwirthschaftliche doppelte Buchhaltung oder vollständige Anleitung

eine jede Landwirthschaft nach den Grundsätzen der doppelten oder italienischen Buchhaltungs-Wissenschaft zu berechnen; die dazu erforderlichen Bücher einzurichten, zu führen, abzuschließen und die Saldos von neuem vorzutragen;

von

Ernst Ludwig Beckmann,

Gutsbesitzer, vormals Kaufmann in London.

Med. 8. auf weißem Patentdruckp. Sub. Pr. 2 Rthlr.

Es ist nun überflüssig, zur Empfehlung dieses Werkes etwas hinzuzufügen, da dasselbe jedem Oekonomen zur eigenen Beurtheilung vorgelegt werden kann, der das Bedürfniß einer richtigen, untrüglichen und leicht zu übersehenden Buchführung gefühlt hat. Die auf die ersten Ankündigungen eingegangenen zahlreichen Bestellungen, beweisen hinlänglich den bisherigen Mangel einer genügenden Anleitung.

Um auch diejenigen, welchen die frühern Ankündigungen nicht zu Gesicht gekommen sein sollten, noch an der Subscription Theil nehmen zu lassen, soll der Subscriptions-Preis noch auf unbestimmte Zeit fortbestehen.

C. G. Hendeß.

Neue schöngeistige Schriften.

H. Clauren, Der Friedhof. 2 Theile. 1 Thlr. 26¼ Sgr. Auch unter dem allgem. Titel: Scherz und Ernst. Vierte Sammlung. 9r u. 10r Band.

Jede Lieferung von 10 Bänden kostet 10 Thlr. und im herabgesetzten Preise 7 Thlr. — mithin alle 40 Bände statt 40 Thlr. für 28 Thlr.

Th. Hell, dramatisches Vergißmeinnicht ꝛc. 6s Bändchen. 8. broch. 1 Thlr.

sind in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu bekommen von der Arnoldi'schen in Dresden und Leipzig.

Für wirthliche Frauen und Mädchen können wir als ein sehr nützliches Geschenk empfehlen:

Was kochen wir? Ein neues und vollständiges Handbuch, zur Bereitung von 150 Suppen ꝛc., 130 Fleisch-, 300 Fisch-, Mehl- und Eierspeisen, 170 Crèmes, Backwerken ꝛc., mit einem sechsfachen Küchenzettel auf alle Tage im Jahre. Zweite sehr verbesserte Auflage (37 Bogen) gebunden 1 Rthlr. 12½ Sgr.

Es ist in allen namhaften Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu bekommen.

Arnoldische Buchhandlung in Dresden und Leipzig,

Als vorzügliches Geschenk können wir jedem Gebildeten empfehlen:

J. F. Petri Handbuch der Fremdwörter in deutscher Schrift- und Umgangsprache ꝛc. 5te 50 enggedruckte Bogen, starke Auflage auf feinem Papier und eingebunden.

Wir lassen bis zur Ostermesse d. J. noch die Vorauszahlung von 3 Thlr. stattfinden, und haben deshalb an alle namhafte Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) Exemplare zu diesem Preise gesendet. Der nachherige Ladenpreis ist auf 4 Thlr. festgesetzt.

Arnoldi'sche Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

Als ein treffliches Geschenk ist die so eben erschienene dritte Auflage von der

Sammlung auserlesener Gedichte, für Gedächtniß- und Redeübungen, und nach einer fünffachen Abstufung vom Leichten zum Schwereren, vom Prof. K. A. Förster. 27 Bogen. Velinpapier und broch.

zu empfehlen.

Bis zur Ostermesse ist solches in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) für 1 Thlr. 15 Sgr. zu bekommen. Der nachherige Ladenpreis ist 2 Thlr.

Arnoldische Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

Zu der 4ten verbesserten Auflage von

J. G. Lehmann, die Lehre der Situationzeichnung, oder Anweisung zum richtigen Erkennen und genauen Abbilden der Erdoberfläche in Karten und Planen ꝛc.

ist das erste Heft von 13 Kupfertafeln in gr. Fol. erschienen. — Das zweite Heft von 12 ausgeführten Planen wird in der Ostermesse 1829 unentgeltlich nachgeliefert werden.

Bis dahin gilt auch noch der Preis der Vorauszahlung von 9 Thlr., wofür das Ganze in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu bekommen ist. Der spätere Ladenpreis ist 12 Thlr. —

Arnoldische Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

Im Verlage der unterzeichneten Buchhandlung erscheint mit Anfange dieses Jahres folgende höchst interessante Zeitschrift:

Cosmologisches Journal.

Monatliche Mittheilungen für die neueste Kunde des Welt- und Menschenlebens. Herausgegeben von Dr. H. C. Berghaus.

Das cosmologische Journal wird das Neueste und Wissenswürdigste aus den, im großen Gebiete der Weltkunde vorkommenden Entdeckungen und Forschungen, und mit einer Uebersicht aller merkwürdigen historischen Begebenheiten, im Lichte der Gegenwart, eine Sammlung von Dokumenten enthalten, die über das Leben des Menschen, in seinem Wesen als Volk und als Individuum betrachtet, neue Ansichten und Kenntnisse zu verbreiten im Stande sind. —

Das 1te Heft enthält: Blicke auf die nördlichen Provinzen von Portugal. Ueber den Zustand des türkischen Reiches. Rußlands Stellung zum übrigen Europa. Südamerikanische Kriegesscenen. Schlacht bei Ayacucho. Statuten der Gesellschaft zur Vertheidigung der katholischen Religion. Der Cölibat der katholischen Geistlichen. Die Wüste Schafchie. Beobachtungen über die Geschwindigkeit des Schalls. Geognosie der Indischen Halbinsel. Unterschied zwischen den Kirghis-Kaissaken und wahren Kirghis. Bericht über Caillé's Reise nach Tembostu. Reise des Schiffes Blossom. Das letzte Concilium. Gegenwärtige Eintheilung Griechenlands. Vermischte Nachrichten.

Monatlich erscheint 1 Heft von 5 bis 6 Bogen. Der jährliche Preis ist 6 Thlr. Da der Jahrgang in 3 Bänden zerfallen wird, so kann ein halber Jahrgang nicht abgelassen werden, wohl aber ein Band zu 4 Heften, der alsdann mit 3 Thlr. berechnet wird. Das Abonnement geschieht auf allen löbl. Postämtern des Preuß. Staats, und in allen guten Buchhandlungen ganz Deutschlands.

Maurersche Buchhandlung in Berlin,
Burgstraße Nr. 6.

Ankündigung.

Die Berlinische Gesellschaft für Deutsche Sprache wird eine Auswahl ihrer, seit Erscheinen ihres Jahrbuches 1820 gehaltenen Vorträge und Aufsätze in diesem Jahre in Form einer Zeitschrift herausgeben, welche sich als Fortsetzung dem Jahrbuche anschließt, und zugleich der neuen, bequemern Form gemäß, auch anderweitige Arbeiten ihrer hiesigen, so wie auswärtigen, Mitglieder aufnimmt: Uebersichten der Deutschen Sprachlitteratur seit 1820, kleinere Beiträge zur älteren Deutschen Litteraturgeschichte, einzelne Sprachbemerkungen (besonders über zweifelhafte Fälle), Mittheilungen aus lebenden Deutschen Mundarten, Nachrichten von Altdeutschen Handschriften, Abdrücke und Erläuterungen kleiner Stücke Altdeutscher Sprache und Poesie, werden sich mit den größeren sprachwissenschaftlichen und geschichtlichen Abhandlungen verbinden, und jedes Heft wird aus den verschiedenen Zeitaltern und mannigfaltigen Gebieten der Deutschen Sprachforschung etwas darbringen.

Wir haben den Verlag der oben angegebenen Zeitschrift übernommen. Jährlich sollen 6 Hefte à 5 bis 6 Bogen erscheinen, und wird der Preis des ganzen Jahrgangs 3 Thlr. 12 Gr. (15 Sgr.) sein.

Alle soliden Buchhandlungen nehmen Bestellung darauf an.

Berlin, im Januar 1829.

Maurersche Buchhandlung in Berlin,
Burgstraße Nr. 6.

In der Hinrichs'schen Buchhandlung in Leipzig ist eben fertig geworden:

Dr. C. G. D. Stein, Reisen nach den vorzüglichen Hauptstädten von Mittel-Europa. Eine Schilderung der Länder und Städte, ihrer Bewohner, Naturschönheiten, Sehenswürdigkeiten etc. 6tes Bändchen. 8. Auch unter dem Titel:

— — — Steins Reise durch Baiern, Salzburg, Tyrol, die Schweiz und Würtemberg, mit 1 Kupfer, und 1 Reise- und Höhen-Karte der Schweiz. 8. (18 B.) 1 Rthlr. 7½ Sgr.

Da der überreiche Stoff einer Beschreibung der Reise durch Baiern, Tyrol, die Schweiz und Italien unmöglich in 1 Bändchen zusammengedrängt werden konnte, so giebt der Herr Verf. in einem 7ten Bändchen ganz Italien vollständig; dem wird das versprochene ausführliche Register über das ganze Werk angefügt. Wir haben bereits mit dem früher erschienenen 5ten Bändchen die versprochene Bogenzahl (99) den Subscribenten geliefert, geben daher die Bogenzahl des 6ten Bändchens schon gratis und müssen uns billiger Weise eine Entschädigung für das 7te von 20 Gr. C. M. erbitten. Der Subscriptionspreis von 5½ Rthlr. Sächs. steht noch bis zur Erscheinung des 7ten Bändchens offen.

— — — Handbuch der Naturgeschichte für die gebildeten Stände, Gymnasien und Schulen, besonders in Hinsicht auf Geographie ausgearbeitet. 2 Bde. Dritte verbesserte und vermehrte Auflage, mit 135 Abbildungen auf 15 Kupfertafeln. gr. 8. (44 B.) 1829. 1 Rthlr. 26¼ Sgr. Mit kolorirten Kupfern 2 Rthlr. 15 Sgr. Schreibpapier 3 Rthlr. 15 Sgr. In halb Franzband 2 Rthlr. 25 Sgr.

Auf jeder Seite hat auch hier der unermüdete Verfasser Verbesserungen angebracht, und diese Auflage empfiehlt sich noch vor andern ähnlichen Werken durch besondere Wohlfeilheit.

In der J. C. Hinrichs'schen Buchhandlung in Leipzig ist so eben an alle Sortiments-Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) versandt:

Sachsen und seine Krieger in den Jahren 1812 und 1813. Ein Beitrag zur Würdigung der strategisch-politischen Ereignisse jener Zeit. gr. 8. 1829. geh. 1 Rthlr.

Diese wichtige Schrift muß für jeden deutschen Officier und für jeden patriotischen Sachsen von vielem Interesse sein, da die Geschichte dieser Zeit und des ausgezeichneten Korps, das sie vorzüglich betrifft, in vieler Hinsicht von dem Verfasser als Augenzeugen anders beurtheilt und dargestellt worden ist, als es bisher geschehen war. Der Verfasser konnte die bewährtesten Quellen benutzen und ließ 15 Jahre verstreichen, ehe er es unternahm, die Resultate seiner Forschung wahrhaft und treu bekannt zu machen. Ueberzeugend und klar ist die Einleitung: Ueber das Mißlingen des französischen Feldzugs gegen Rußland i. J. 1812. — „Uebrigens möchte wohl diese Schrift von jedem redlichen Sachsen als ein wehmüthiges Andenken an jenes verschwundene brave vaterländische Armeekorps um so mehr anzusehen sein, als es seit d. Jahre 1745 wieder das erste war, welches obschon unter einem fremden Obergeneral, doch mit einiger Selbstständigkeit in Polen und Sachsen so ausgezeichnet focht." —

Bei Unterzeichnetem ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

Anweisung zu Choralvorspielen, mit eingewebter Melodie für verschiedene Formen, in 50 Vorspielen, nebst Zergliederung und instruktiver Hinweisung auf deren Bau, so wie Andeutung des Registerzugs und Vortrags über neun der gangbarsten Kirchenmelodieen, für Schulseminarien und angehende Orgelspieler, von Wilhelm Schneider, Musikdirektor und Domorganist in Merseburg. Preis 26¼ Sgr.

Der Verfasser hat sich bemüht, das Werk für Lehrende und Lernende so zweckmäßig, als nur möglich, abzufassen, indem er, nach vorheriger Anweisung wie und auf wie mancherlei Art Melodien in Vorspiele eingewebt werden können, jedem Vorspiele eine genaue Zergliederung beigefügt hat, welche auf den Eintritt der einzelnen Stimmen, Bau des Tonstücks etc. belehrend hinweist.

Halle, den 5. Februar 1829.

C. A. Kümmel.

Bei mir ist in Commission erschienen und durch alle Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu beziehen:

Paul Gerhardt, nach seinem Leben und Wirken aus zum Theil noch ungedruckten Nachrichten, dargestellt von Ernst Gottlob Roth, Pastor Primerius zu Lübben in der Niederlausitz. Preis 11¼ Sgr.

Das Publikum erhält hier die ausführliche Lebensbeschreibung eines der vorzüglichsten deutschen Dichter geistlicher Lieder. Der Verfasser hat aus dem Staube alter Archive mühsam höchst wichtige Aktenstücke hervorzuziehen gewußt, aus denen er Paul Gerhardt selbst zu uns sprechen läßt, wodurch sich diese Lebensbeschreibung vor den meisten ähnlichen höchst vortheilhaft auszeichnet, uns ganz den ernsten Ton jener Zeiten wiedergiebt, und besonders das gegenseitige Verhältniß Paul Gerhardts zum großen Kurfürsten von Brandenburg zu beider Rechtfertigung klar darstellt.

Dieser Biographie wird sehr bald ein höchst gelungener, unter der Begünstigung des alle Künste befördernden Königl. Preußischen geistl. Ministeriums von einem der besten Meister gefertigter Kupferstich von Paul Gerhardt folgen, dessen Original-Bild in der Kirche zu Lübben aufbewahrt wird.

Leipzig, im Februar 1829.

Georg Joachim Goeschen.

Fr. Schneiders sämmtliche Werke für das Pianoforte.

In Folge geschehener Uebereinkunft mit Herrn Brüggemann in Halberstadt, haben wir demselben gestattet, die von Hrn. Kapellmeister Fr. Schneider, in unserm Verlag herausgegebenen Pianoforte-Compositionen seiner neuern Ausgabe der Werke dieses Componisten beizufügen, wogegen Herr Brüggemann die Verbindlichkeit übernimmt, diese erwähnten Pianoforte-Compositionen nicht in einzelnen Piecen, sondern nur ungetrennt in der vollständigen Collection zu verkaufen.

Breitkopf & Härtel. Fr. Hofmeister
C. F. Peters. N. Simrock.

Mit Bezugnahme auf die obige Erklärung zeige ich an daß:

Friedrich Schneiders sämmtliche Werke für das Pianoforte, in 10 Heften, das Heft von etwa 40 Seiten, zu 1 Rthlr. Subscriptions-Preis, 1 Rthlr. 20 Sgr. Ladenpreis. Dessen Oratorium: „Das verlorene Paradies," im Klavierauszuge, zu 4 Rthlr. Subscriptions-Preis, 6 Rthlr. 15 Sgr. Ladenpreis,

im Laufe dieses Jahres bei mir erscheinen. In allen Buch- und Musikhandlungen sind ausführliche Prospekte einzusehen, in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung unter den Linden Nr. 34.

Halberstadt, im Januar 1829.

C. Brüggemann.

Herabgesetzte Preise von höchst wichtigen und gemeinnützigen Werken.

Loos, Encyklopädie für Künstler. 6 Bände. gr. 8. Jeder Theil unter besonderem Titel.

— — 1r Theil. Vollständiges Handbuch für Metallarbeiter; praktische Anweisung zu allen Arbeiten mit Gold, Platina, Silber, Kupfer, Eisen, Stahl, Blei, Quecksilber 2c. 1 Rthlr.

— — 2r Theil. Praktisches Handbuch für Maler und Lackirer. 1 Rthlr.

— — 3r Theil. Praktisches Handbuch für die in Ebenholz, Elfenbein, Leder, Schildpatte, Horn, Stukatur 2c. arbeitenden Künstler. 1 Rthlr.

— — 4r Theil. Handbuch für Künstler und Oekonomen, enthaltend: Anweisungen zum Seifensieden, Bereitung der Parfüms, Feuerwerkerei, Branntweinbrennen, Lederbereitung, Vertilgung schädlicher Insekten, und andere in die Haus- und Landwirthschaft einschlagende Gegenstände. 1 Rthlr.

— — 5r Theil. Handbuch für Manufakturiers und Künstler, oder Anweisung zum Pottasch- und Salpetersieden, zum Färben auf Wolle, Kameelgarn und Seide, zur Bereitung der Seife, Porzellain-Malerei, Verfertigung der Fayence, des Zuckers und dessen Gattungen, des türkischen Garns, des chinesischen Lacks, zur Färbung des Chagrin, zur Enkaustik oder Wachsmalerei der Griechen. 1 Rthlr.

— — 6r Theil. Praktisches Handbuch für Kunst und Fabrikenwesen. 1 Rthlr.

Der herabgesetzte Preis dieses Werkes ist nur bis Ostern 1830 gültig.

Burgsdorff, F. A. L. von, Versuch einer vollständigen Geschichte vorzüglicher Holzarten, in systematischen Abhandlungen zur Erweiterung der Naturkunde und Forsthaushaltungswissenschaft. 3 Bde. 4. 1r und einleitender Theil, die Buche, mit 27 Kupf. 2r Theil 1r Band, die Eiche, mit 9 Kupf. 2r Theil 2r und letzter Band, die einheimischen und fremden Eichenarten, Gebrauch, Schätzung und nachhaltige Bewirthschaftung, mit 11 Kupfern. Alle 3 Bände mit schwarzen Kupfern anstatt 11 Rthlr. 27½ Sgr. jetzt 6 Rthlr., mit illumin. Kupf. anstatt 16 Rthlr. 12½ Sgr. jetzt 9 Rthlr.

Demian, J. A., Handbuch der neuesten Geographie des Preußischen Staats, nach authentischen Quellen und eigener Anschauung. gr. 8. Nebst Nachtrag, welcher die wichtigsten Veränderungen, die seit dem Jahre 1818 bis 1820 statt gefunden haben, auch mehrere Verbesserungen dieses Handbuches, nebst vollständigem Register enthält, von Gotthold. Anstatt 2 Rthlr. 7½ Sgr. jetzt 1 Rthlr. 7½ Sgr.

Demian, J. A., Kurzer Abriß der Geographie des Preußischen Staats, besonders zum Gebrauch für Schulen. Anstatt 20 Sgr. jetzt 15 Sgr.

Triest, Königl. Regierungs- und Oberbaurath, Grundsätze zur Anfertigung richtiger Bauanschläge. 3 Bde. mit schwarz. Kupf. Druckpap. anstatt 18 Rthlr. 20 Sgr. jetzt 12 Rthlr. 15 Sgr. Dasselbe mit illumin. Kupf. anstatt 21⅔ Rthlr. jetzt 14⅔ Rthlr. Dasselbe auf Schreibpapier mit schwarz. Kupf. anstatt 21 Rthlr. 27½ Sgr. jetzt 14 Rthlr. 17½ Sgr. Dasselbe mit illum. Kupf. anstatt 24 Rthlr. 27½ Sgr. jetzt 16 Rthlr. 17½ Sgr.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34.

Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34., ist erschienen:

Neue Ansichten und Erfahrungen beim Branntweinbrennen und Bierbrauen in den Jahren 1820—1826, mit Hinsicht auf das allgemeine in den Königl. Preuß. Staaten eingeführte Bemeischungssystem durchaus praktisch dargestellt von C. W. Schmidt, Verfasser der mechanischen Technologie, der Schriften über Brenn- und Brauerei 2c. Preis 1 Rthlr. 10 Sgr. In 3 Abtheilungen.

Erste Abtheilung. Die 1 bis 6tägige Bemeischung. Berechnung und Beurtheilung der Meische. Das Brennen von andern der Oekonomie zuträglichen zuckerhaltigen Substanzen.

Zweite Abtheilung. Das Brauen und Warten der gewöhnlichen und feinen Biere (Lagerbiere). — Das Brauen ohne Treber nachzulassen — und der künstlichen Bierarten aus Kartoffeln, Runkelrüben, Syrup 2c — Die Kühlmaschine.

Dritte Abtheilung. Vorschläge, um mit möglicher Ersparniß Brenn- und Brauereien neu zu erbauen, mit Beleuchtung des Schmidtschen Brennapparats, nach welchem mit einem Feuer fuselfreier Spiritus zu 60 Gr. R. aus der Meische erzeugt werden kann 2c.

Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin (unter den Linden No. 34.) ist erschienen:

D. F. E. Auber, Ouvertüre aus der Oper: „Die Stumme von Portici" (La muette de Portici) für das Pf. allein 15 Sgr. für das Pf. mit Begleitung einer Violine 20 Sgr. dieselbe f. d. Pf. zu 4 Händen 22½ Sgr.

Einzelne Gesangstücke aus derselben Oper.

No. 1. Arie: Ha! die rauschende Freude / Ah! ces cris d'allegeresse — 10 Sgr.
No. 2. Arie: Wie sind des GlanzesFreuden / Plaisirs du rang suprême — 12½ Sgr.
No. 3. Ballo. 1er Air de danse 22½ Sgr.
No. 4. Chor: Gott unser Hort / Daigne exaucer — 7½ Sgr.
No. 6. Ch: Auf Freunde auf! schon strahlt der junge Morgen / Amis, amis le soleil va paraître — 22½ Sgr.
No. 8. Duetto. Weit eh'r den Tod / Mieux vaut mourir — 20 Sgr.
No. 10. Barcarole. Es wehen frische Morgenlüfte / Amis, la matinée est belle — 17½ Sgr.
No. 16. Ballet. Tarantelle 10 Sgr.
Recitativ und Scene. Ich höre Lärm / Dans ces jardins quel bruit — 12½ Sgr.
Chor. Schon höre ich aus dem Pallaste / Mais du courtège qui s'avance — 12½ Sgr.
Finale des ersten Actes 1 Thlr. 22½ Sgr.
No. 26. Barcarole. Seht, seht, auf wilden Meereswogen / Voyez du haut des ces rivages — 12½ Sgr.

Cotillon nach den beliebtesten Melodieen aus der Oper: „Die Stumme von Portici," von Auber, f. d. Pfte. arrang. von Fr. Weller 12½ Sgr.

Contretänze nach den beliebtesten Melodieen a. d. Oper: „Die Stumme von Portici," von Auber, f. d. Pfte. arr. von Fr. Weller. 1stes Heft 12½ Sgr. 2tes Heft 10 Sgr.

Cotillon nach den beliebtelsen Melodieen a. d. Oper: „Oberon," von C. M. v. Weber, f. d. Pfte. arr. von Fr. Weller. 12½ Sgr.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 7. März. — *Nro.* 10. — 1829.

Erster Bericht über die „Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus" von Johann Sebastian Bach.

Wenn die vorbereitenden Nachrichten von diesem Werke (dessen Aufführung unter Leitung des Herrn Felix Mendelsohn Bartholdy auf

Mittwoch, den elften März

festgesetzt ist) auch nur die eine Bestimmung hätten, das grosse Kunstwerk, die hohe und überreiche Geistesschöpfung der Auffassung der Zuhörer näher zu bringen: so würden wir schon auf *Billigung und* Aufmerksamkeit unserer kunstsinnigen Leser hoffen dürfen. Allein es gilt viel *Höheres. Wo sich* der Geist des grössten Tondichters in all seiner Kraft und Herrlichkeit der Religionsidee als Diener untergeben hat; da müssen wir ihm auf seinem Wege zum Altar folgen, um sein Werk und die Verherrlichung ganz zu fassen, die der Menschengeist in dieser Weihe für die höchste Idee gewonnen hat. Es öffnen sich mit dieser Aufführung die Pforten eines lange verschlossenen Tempels; und wir werden nicht zu einem Kunstfest berufen, sondern zu einer religiösen Hochfeier. Die Botschaft von der Gründung unsrer Religion durch den Bund des neuen Testaments und von der Selbstopferung Jesu für die Erlösung der Menschen; diesem Heiligen gegenüber die Betrachtungen und Empfindungen der Gemeine: das ist der Inhalt der Feier, die nur die Tonkunst so begehen, an der allein die ganze Fülle und Macht, aller Segen der Tonkunst sich so vollkommen offenbaren können. — Der erste Theil dieses Inhaltes ohne den zweiten würde eine (musikalische) Epopöe gewesen sein, gleich dem Messias Händels *), oder (in der Poesie) dem Messias Klopstocks: die Darstellung eines Geschehenen, Vergangenen; dass es in seinem Wirken fortbestehe, hätten wir anderwärts her gewusst. Durch die Einführung der Gemeine wissen wir nicht blos, sondern sehen und erleben die Fortdauer; die Religion selbst ist es, die ihre Gründung und ihr Leben in uns feiert — und tiefer fühlen wir die Weissagung:
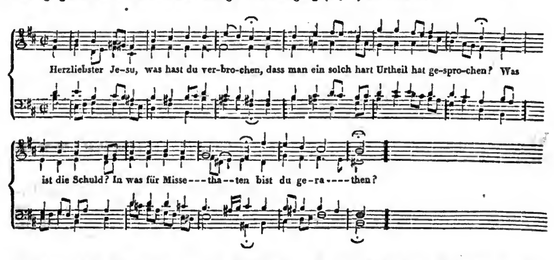
„Himmel und Erde werden vergehen; meine Worte aber werden nicht vergehen."

ihre Erfüllung gewiss.

*) Bekanntlich umfasst dieses Oratorium das ganze Wirken Jesu, von dessen Ankündigung und Geburt, bis zu seinem Tod. Kein Dichter genügte für diese Aufgabe dem grossen Komponisten, der sich sein Gedicht aus Stellen der Bibel selbst zusammensetzte. Und so ist es denn sein eignes Werk, nach freiem Ermessen entworfen und zusammengefügt; obwohl in seinem Ursprung biblisch zu nennen.

Dieser zwiefältige und doch vollkommen einige Inhalt hat die Zusammensetzung des Gedichts bedingt. Der religionsgeschichtliche Theil ist die wörtlich beibehaltene Erzählung im Matthäus, vom Anfang des 26. bis zum Schluss des 27. Kapitels *). Die Stimmen der Gemeine (Sologesänge, Chöre, Choräle) sind von dem Dichter Picander, oder aus Kirchenliedern.

Schon in der Vermischung beider Bestandtheile zeigt sich ein tiefer Sinn. Indem die weit entlegenen Begebenheiten uns noch einmal in Erzählung, Wechselrede und Handlung vorübergehen: tritt eine zweite Handlung der Gemeine, zu der wir selbst gehören, dazu; die Theilnahme derselben beseelt sich so hoch, dass sie in den nur vorgestellten Vorgang eingreift, dass die achtzehn Jahrhunderte verschwinden und jene ferne Vergangenheit zur lebendigsten Gegenwart umgewandelt wird. So fragt gleich bei der ersten Erwähnung der Kreuzigung (26, 2.) die Gemeine:



Und ohne Antwort unaufhaltsam geht die Erzählung fort: da versammelten sich die Hohenpriester. — Jesus hat gesagt (26, 21.): einer unter euch wird euch verrathen: und leidenschaftlich durcheinander hat der Chor der Jünger gefragt: Herr bin ich's? Da fällt wieder die Gemeine ein, wie vom eignen Gewissen überwältigt und verrathen:

> Ich bin's, ich sollte büssen,
> An Händen und an Füssen
> Gebunden, in der Höll'.
> Die Geisseln und die Banden,
> Und was du ausgestanden,
> Das hat verdienet meine Seel'.

Wenn diese und andre Sätze nur als augenblickliche Unterbrechungen erscheinen, so ruht nach Jesus Worten:

„Meine Seele ist betrübt bis an den Tod; bleibet hier, und wachet mit mir."

die Darstellung des alten Vorganges ganz. —

> O Schmerz! — Hier zittert das gequälte Herz.
> Wie sinkt er hin, wie bleich sein Angesicht!

Wenn der Unterzeichnete vor fünf Jahren die Aufführung des Messias am Charfreitag wünschte, so geschah es freilich nur, weil er die Bachsche Passionsmusik noch nicht kannte.

*) Für die diesmalige Aufführung sind aus triftigen Gründen ausser einigen Sätzen der Gemeine vom 26. Kap. die Verse 58 und 60, und vom 27, die Verse 9, 10, 17 bis 19, 32 bis 37, 55, 56 und 61 ausgelassen — ohne Störung des Fortganges, wie man sich leicht überzeugen kann.

Mit diesen Worten beginnt ein langer Wechselgesang von Chor und Solostimmen der Gemeine, aus tiefstem mitblutendem Herzen. So, wenn Jesus von den Verfolgern ergriffen ist:

So ist mein Jesus nun gefangen;
Mond und Licht
Ist vor Schmerzen untergangen,
Weil mein Jesus ist gefangen.
Sie führen ihn, er ist gebunden —

Die lebendigste Empfindung reisst hier den Chor zur Handlung hin:

Lasst ihn, haltet, bindet nicht!

bis die Chöre sich in höchster Erregung ergiessen:

Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
Eröffne den feurigen Abgrund der Hölle!
Zertrümmre! Verderbe! Verschlinge! Zerschelle
Mit plötzlicher Wuth
Den falschen Verräther, das mörd'rische Blut.

Mit dem 56. Vers und einem sehr ernsten Choral schliesst der erste Theil. — Wie in diesem die Gesänge der Gemeine zu innigster Mitempfindung weckten, so mildern sie, schmelzen die Härte der Vorgänge, die der zweite Theil darstellt, indem sie in tiefster Seele deren heilbringende Folgen, die selige Frucht solcher Leiden, anschauen lassen. Nur wenige Züge mögen dies zum Schluss bezeich- Nach V. 21. Kap. 27. fragt Pilatus das verhärtete Volk:

Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus! Sie sprachen alle: Lass ihn kreuzigen!

Der Landpfleger sagte: Was hat er denn Uebels gethan?

— — Er hat uns allen wohlgethan;
Den Blinden gab er das Gesicht,
Die Lahmen macht' er gehend.
Er sagt' uns seines Vaters Wort;
Er trieb die Teufel fort;
Betrübte hat er aufgericht't,
Er nahm die Sünder auf und an;
Sonst hat mein Jesus nichts gethan.

antwortet', wieder in der rührendsten Vermischung von Gegenwart und Vergangenheit, eine Jungfrauenstimme.

Nach V. 50: „Aber Jesus schrie abermal laut, und verschied — setzt mit durch und durch empfundenem Ernst der Choral wieder ein:

Wenn ich einmal soll scheiden,
So scheide nicht von mir;
Wenn ich den Tod soll leiden,
So tritt Du dann herfür.
Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein,
So reiss mich aus den Aengsten,
Kraft deiner Angst und Pein.

— — Am Abend aber kam ein reicher Mann von Arimathia — zu Pilato und bat ihn um den Leichnam Jesu. Da befahl Pilatus, man sollte ihn ihm geben.

Am Abend, da es kühle war,
Ward Adams Fallen offenbar.
Am Abend drücket ihn der Heiland nieder.
Am Abend kam die Taube wieder
Und trug ein Oelblatt in dem Munde;
O schöne Zeit, O Abendstunde!

Der Friedenschluss ist nun mit Gott gemacht,
Denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht;
Sein Leichnam kommt zur Ruh;
Ach, meine Seele, bitte du!
Geh, lasse dir den todten Jesum schenken,
O heilsames, o köstlich's Angedenken!

Könnte man nur auch sagen, wie sich da in den Tönen der Friede, die Ruhe, die beschwichtigenden Schatten des Abends niedersenken und von da die ganze Musik verwandelt ist — selbst in dem letzten Chor der Juden: Herr, wir haben gedacht — V. 63 und 64. —

Welche Kraft dazu gehörte, der Bibel wörtlich treu zu bleiben, zeigt ein Ueberblick der zwei Kapitel mit ihren 141 Versen des mannigfaltigsten, reichsten Inhaltes. Der Lohn dieser Treue ist ein Reichthum (schon der Aufgabe) geworden, der in keinem andern musikalischen Werke seines Gleichen findet. Ganz der Bibel folgend, führt uns Bach zu dem erzählenden Evangelisten, zwischen dessen Verkündung alle Handelnden, wie in der Bibel, selbstredend, dramatisch gegenwärtig, auftreten. Die Sänger, der Hohepriester und sein Rath, Pontius Pilatus, die falschen Zeugen, die Juden, ja Jesus selbst reden vor uns in biblischer Wahrheit. Mit welcher Tiefe, Kraft, vollendeten Wahrhaftigkeit alles dargestellt ist, — Alles, von Judas, der ihn verrieth, von den Mägden, die Petrus fragen (26, 69) bis zu der Wuth der Juden, die sich endlich gegen sie selbst wendet (27, 25) und bis hinauf zu der verklärten Heiligkeit Jesu und seiner Selbstopferung, — davon giebt kein bekantes Werk der Tonkunst auch nur eine Ahnung. Und wenn nun die gleiche Treue sich auch bis in das Einzelnste bewährt und lohnt, so fühlt der Kunstjünger mit Erhebung und Entzücken, was Beruf und Pflicht des Künstlers ist. So hat (um nur einen Zug anzuführen) Bach den vierten Vers des 27 Kapitels:

> Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut, und sprach: Eli, Eli, lama asabthani? das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?

vollständig, Urworte und Uebersetzung, beibehalten. Und wie die treue Uebersetzung nichts *will*, als Dasselbe in anderer Sprache sagen: so wiederholt auch bei Bach der Evangelist (Tenor) die Worte Jesu, die wir in B-Moll gehört hatten, Ton für Ton in Es-Moll; — es ist nicht blos die Wiederholung und höhere Stimmlage, die den Schmerzensruf nun unserm Gefühl tiefer einprägt, gleichsam verdollmetscht.

Eine solche Aufgabe foderte durchaus die würdigste Ausführung. Auf beiden Seiten erheben sich besondere Orchester und Chöre, und Chöre sind es, die in erhabenster Wechselrede die Feier beginnen.

Chor 1.
Kommt ihr Töchter, helft mir klagen,
Sehet!
Chor 2.
Wen?
Chor 1.
Den Bräutigam!
Seht ihn —
Chor 2.
Wie?
Chor 1.
Als wie ein Lamm.
Sehet —
Chor 2.
Was?
Chor 1.
Seht die Geduld,
Seht —

Chor 2.
Wohin?
Chor 2.
Auf unsre Schuld!
Chor 1 und 2.
Sehet ihn aus Lieb' und Huld
Holz zum Kreuze selber tragen.

Es sind **vier** und zwanzig Stimmen. Wenn ihr Reigen, wie ein wunderbares Gewebe, sich *vor dem* Hörer **ausgebreitet** hat, intonirt eine fünf und zwanzigste Stimme, in Handschriften Zion genannt, den **Choral**:

O Lamm Gottes unschuldig
Am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
Allzeit erfunden geduldig
Wiewohl du warst verachtet.
All' Sünd' hast du getragen,
Sonst müssten wir verzagen,
Erbarme dich unser o Jesu.

Diese überreiche Kunst ist in ihrer Zusammenwirkung so einfach, wie das Strassburger Münster, das uns Göthe sehen gelehrt. Und diese höchste geistige Pracht hat jedem irdischern Glanze der Trompeten, Posaunen u. s. w. entsagt (so ziemt' es der Passionsmusik) schmiegt sich in jede Bedingung der Aufgabe. Wir finden daher neben den ausgebreitetsten Chören andere von so *gedrängter* Kürze, wie sie wiederum noch kein Tondichter zu schaffen vermocht; der schnelle Wetterstrahl ist himmlisches Feuer, wie die Gluthen der Abend- und Morgenröthe. — Kap. 26, Vers 66 und 68, Kap. 27, Vers 21, 47, 49, 54 und andere werden davon Beispiele geben. Diese Treue befreit von jeder hergebrachten Form; ein einzelnes Wort (27, 21) ist hinreichend, und zwei lange Verse scheinbar widerstrebendsten Inhalts für Chorkomposition (27, 63: 64): —

> *Herr*, wir haben gedacht, dass dieser Verführer sprach, da er noch lebte: Ich will nach dreien Tagen auferstehen. Darum befiehl, dass man das Grab verwahre bis an den dritten Tag, auf dass nicht seine Jünger kommen und stehlen Ihn, und sagen zum Volk: Er ist auferstanden von den Todten; und werde der letzte Betrug ärger, denn der erste. —

sind nicht beschwerend für den ene[illegible]ischen Ausdruck der Volksgesinnung.

So hat sich von dem Entwurf des Ganzen an, bis in die Bildung jeder einzelnen Chorstimme ein neues Leben — und doch so alt, wie die Bibel — ergossen. Vielleicht wird das Unerhörte darin von den unvorbereiteten Zuhörern zunächst an den Recitativen wahrgenommen, bis sie es nach längerer Bekanntschaft auch in den zusammengesetztern Gestaltungen erkennen lernen. Die grössten Meister im Recitativ, Gluck und Händel, haben im Ganzen das Streben deklamatorischer Wahrheit offenbart; vornehmlich durch rhythmischen Accent, zu dessen Verstärkung der Tonfall benutzt wurde, haben sie die bestimmt gedachte, klar erkannte Bedeutung der Rede hervor gehoben; nur in einzelnen Momenten haben sie das Tiefere gegeben — und zwischen diesen Gipfelpunkten ihres Recitativs ist oft nur konventionelle Form oder unentschiedener Ausdruck. Noch viel *treffender* kann dies von den andern grossen Meistern, Mosart, Haydn, Beethoven, auch Marcello gesagt werden. Den tiefsten, innigsten musikalischen Ausdruck, die Seele der Rede, hat man nur von der ausgebildeten Kantilene (Arie und dergl.) erwartet. In Bachs Recitativen ist jedes Wort von dieser Seele so durchleuchtet, dass keine Kompositionsform in aller Fülle von Melodie, Begleitung, Instrumentation u. s. w. nur noch Einen wesentlichen Zug hätte zufügen können, und dass auch kein einzelner Ton in den zahlreichen Recitativen ohne Schaden geändert werden kann. In *diesen* Recitativen vernehmen wir Jesus Worte, und empfinden, dass Bach würdig war sie zu singen, vor allen bekannten Tondichtern Er allein.

Mögen unsere Leser mit andächtiger Ehrfurcht vor Religion und Kunst zu dieser Hochfeier wallen. Wer so hintritt, wird geläutert und erhoben, beides für Religion und Kunst, zurückkehren.

Nächst der Bibel möchten wir die Betrachtung des Jesusbildes von Johann Hemling als Vorbereitung zu der Feier empfehlen.

Marx.

---

3. Beurtheilungen.

Anweisung zu Choralvorspielen mit eingewebter Melodie für verschiedene Formen in 50 Vorspielen, nebst Zergliederung und instructiver Hinweisung auf deren Bau, so wie Andeutung des Registerzuges und Vortrags über 9. der gangbarsten Kirchenmelodieen, für Schulseminarien und angehende Orgelspieler von W. Schneider, Musikdirektor und Organist zu Merseburg, Halle, bei C. A. Kümmel 1829.

Der durch seine frühern gemeinnützigen Lehrbücher im Fache des Orgelspiels vortheilhaft bekannte Verfasser, dessen Name schon in der musikalischen Welt von günstiger Vorbedeutung sein muss, liefert in obiger Anweisung zu Choralspielen, ein sehr zweckmässiges Werkchen, das Schullehrern und Organisten um so willkommner sein muss, da für diesen speziellen Zweck, ein Aehnliches bisher noch nicht vorhanden war, und sie dadurch gleichsam eine Schule für Vorspiele mit eingewebten Melodieen erhalten, zugleich auch die Arbeiten verschiedener Komponisten kennen lernen. — Der sachverständige Verfasser beginnt sein empfehlungswerthes Werk damit, dass er zuerst darthut, unter welchen Umständen eine Choralmelodie vorgespielt werden muss; demnächst zählt derselbe die verschiedenartigen Gattungen auf, in welchen dies zulässig ist, wobei jede derselben deutlich und ausführlich erklärt und mit Beispielen und Noten versehen ist. Nachdem in dieser hier vorliegenden Anweisung manche nützliche Winke gegeben, auch manche beherzenswerthe Wahrheit ausgesprochen worden: folgen funfzig Vorspiele über neue Choralmelodieen, in welchen die jedesmalige Melodie ganz oder theilweise, bald in der einen, bald in der andern Stimme eingeführt ist; auf jedes einzelne Vorspiel folgt eine genaue Erklärung des Eintritts der Stimme, des Baues des Tonstücks, des Registerzugs und des Vortrags, kurz eine Zergliederung, die nichts zu wünschen übrig lässt. Sowohl Lehrende, als Lernende werden durch dieses Werkchen einem Mangel abgeholfen finden, den jeder Orgelspieler gewiss schon längst beseitigt zu sehen gewünscht haben wird. — Auch die typographische Ausstattung dieser Anweisung zu Choralspielen ist im Verhältniss zu dem billigen Preise derselben zu loben. Nur kann Referent es nicht billigen, dass der Verleger im Umschlage seines Gemeinnützigen Volks-Kalenders für 1829. den Preis zuerst auf 20 Sgr. gesetzt und nun mit 6¼ Sgr. erhöhet hat.

B.

Der fehlende Viertelbogen soll dem nächsten Blatte zugegeben werden.

Die Red.
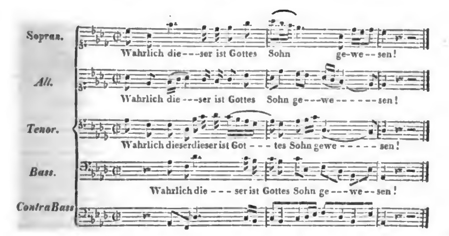
Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 14. März. —— *Nro.* 11. —— 1829.

Zweiter Bericht
über die
„Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi"
von
Johann Sebastian Bach.



Mittwoch, am 11. März 1829 ist dieses Werk zum ersten Male wieder aufgeführt worden. Die kommende Zeit hat Anspruch, von Allem zu erfahren, was mit diesem hochwichtigen Ereigniss in Verbindung steht; unsre frohe Pflicht ist es, wenigstens die Hauptmomente aufzubewahren.

Herr Felix Mendelssohn Bartholdy, unübertrefflich im Vortrag Bachscher Compositionen am Klavier, und eingeweiht durch eignen Künstlergeist und tiefes Studium in ihren Geist, hatte schon in geschlossenen Vereinen von Künstlern und Kunstfreunden jahrelang zuvor Sinn und Liebe auf das grösste Werk des unsterblichen Vorfahren hingelenkt. Der königl. Sänger, Herr Devrient, ein tieferer Kenner seiner und aller Kunst, als er in seinem Dienst Gelegenheit hat, zu erweisen, gesellte sich ihm zu dem geistig lange vorbereiteten Unternehmen mitthätig zu. Herr Ritz, in gleichem Geiste eingedrungen, als ausgezeichneter Violinist, Orchesterführer und Lehrer sehr angesehen, unterzog sich sogar der Arbeit, die ersten Stimmen auszuschreiben, damit auch in dieser Beziehung Alles aufs Beste eingerichtet sei. Herr Professor Zelter und die Vorsteherschaft der

Sing-Akademie gingen nicht blos auf die Unternehmung ein, sondern liessen sogleich alle andre Beschäftigung ihres engern Gesangvereines und der Akademie vor derselben zurücktreten.

Die hiesigen Zeitungen bereiteten das Publikum vor. In der spenerschen Ztg. schrieb Herr von Raumer, eben so unterrichteter Musikfreund, als ausgezeichneter Gelehrter, folgendes.

Johann Sebastian Bachs Passionsmusik.

Bei der grossen Zahl von Dingen, welche die Theilnahme des Publikums in einer Stadt, wie Berlin, in Anspruch nehmen, ist es leicht möglich, dass durch Zufall das Merkwürdigere übersehen werde, und im Gegentheil eine lebhaftere Theilnahme für das minder Treffliche entstehe. Daher ist es ein löblicher Gebrauch, dass die öffentlichen Blätter bisweilen gegen Dieses warnen, öfter Jenes hervorheben und die Aufmerksamkeit darauf richten. Wenn sich nun zeither Gemälde, Bildwerke, Virtuosen solcher theilnehmenden Empfehlungen zu erfreuen gehabt haben, so müsste wohl in lauterem und erhöhtem Tone angekündigt werden: dass der grösste Meister der ältern deutschen Musikschule, Johann Sebastian Bach, in dieser Stadt angelangt ist, und nächsten Mittwoch den Beweis seiner Unsterblichkeit unter Leitung eines seiner würdigen Schüler führen wird. Als Bundesgenossen haben sich ihm mehrere der besten Sängerinnen und Sänger Berlins, so wie derjenige Chor angeschlossen, welcher den Ruf, der erste in Europa zu sein, so lange behaupten wird, als er sich auf der ächten Höhe der Kunstansichten hält und Anstrengungen nicht scheut, sie würdig zu verkünden. Die Passionsmusik, durch welche mehr, als durch ein andres Werk J. S. Bachs, der Beweis seiner Grösse geführt werden kann, ist gerade 100 Jahr alt und im strengsten Sinne eine gottesdienstliche, eine ächte Kirchenmusik. Denn der biblische Text der Leidensgeschichte Jesu liegt (ohne fremdartige Zusätze) dem Ganzen zum Grunde, der Evangelist trägt die Erzählung (welche der Geistliche sonst vorlas) durch musikalische Kunstmittel erhöht, vor; wo der Text lautet: die Juden, die Pharisäer sprachen u. s. w. treten Chöre ein, und selbst die Worte, welche die heilige Schrift Jesus beilegt, werden von einer eignen Stimme gesungen; — eine Aufgabe, die dem Schreiber dieses überkühn, ja irrig erschien, bis er wiederholt hörte, wie bewundernswerth der Meister sie löste. Die, welche das Vorurtheil hegen, Sebastian Bach habe mehr Kunststücke, als Kunstwerke, geliefert, hätten sich aus den, jedem zugänglichen, Werken, längst vom Gegentheil überzeugen können; hier werden selbst seine Verehrer erfahren, dass er nicht blos die grössten Massen von Tönen beherrscht und sich mit Leichtigkeit und Klarheit in ihnen bewegt, sondern dass ihm das Einfachste, Zarteste, Innigste an den passenden Stellen gleichmässig zu Gebote steht, wodurch sein Werk jeden, der nicht blos in den musikalischen Floskeln des letzten Tages befangen ist, ansprechen, ja ergreifen und tief bewegen muss. In der richtigen Ueberzeugung, dass ein Kunstwerk, je edler, grösser und wahrer es ist, desto mehr Gemeingut aller Gebildeten werden soll, haben die Unternehmer den Eintrittspreis nur auf 20 Sgr. festgestellt und den Ertrag, uneigennützig, einer milden Stiftung zugewiesen. v. R—r.

In der Vossischen Zeitung lasen wir folgende Bekanntmachungen.

Die Aufführung dar grossen Passionsmusik von Johann Sebastian Bach ist im Ge bietder Tonkunst ein Ereigniss von solcher Wichtigkeit, dass wir es uns nicht versagen durften, unsre Leser im Voraus darauf hinzuweisen. Als Redakteur des musikalischen Artikels hatte ich dies bereits aus eignem Antriebe unternommen, als mir der nachstehende Aufsatz zukam, der diese Aufgabe sehr vollständig löst. Ich bemerke nur noch dabei, dass man sich nicht durch die Furcht der Unverständlichkeit von dem Werk zurückschrecken lassen solle, da der, als Fugen-Komponist vielen gewissermassen furchtbare Meister hier seiner Phantasie in viel freiern Formen Spielraum lässt. — Uebrigens ist diese Aufführung zugleich eine Art musikalischer Jubelfeier, da das Werk gerade vor hundert Jahren, zu Ostern 1729, in Leipzig von dem Chor der Thomasschule, unter der Leitung des Komponisten, zum erstenmale öffentlich aufgeführt wurde. L. Rellstab.

Im Gebiete der Tonkunst steht ein Ereigniss von so hoher und allgemeiner Wichtigkeit bevor, dass die öffentlichen Blätter sich nicht versagen werden, ihre Leser im Voraus darauf hinzuweisen. Es wird am 11. März in Berlin:

die grosse Passionsmusik nach dem Evangelio Matthäi
von Johann Sebastian Bach

aufgeführt werden.

Man ist gewohnt, unter dem Namen Seb. Bach den grössten Kirchenkomponisten, einen der grössten Männer unsers Vaterlandes zu denken. Sein gelahrter Biograph Forkel nennt „die Werke, die uns Johann Seb. Bach hinterlassen hat, ein unschätzbares National-Erbgut, dem kein andres Volk etwas ähnliches entgegen setzen kann." Er will, was für sie geschieht, „als ein Verdienst um das Vaterland" angesehen wissen, und hält „jeden, dem die Ehre des deutschen Namens etwas gilt, für verpflichtet, ein solches patriotisches Unternehmen, soviel an ihm ist, zu unterstützen und zu befördern. An diese Pflicht das Publikum zu erinnern, diesen edlen Enthusiasmus in der Brust jedes deutschen Mannes zu wecken," achtet er für Schuldigkeit, und mag nicht den untergeordneten Gesichtspunkt einer — wenn auch der wichtigsten Kunstangelegenheit, sondern den höhern einer National-Angelegenheit festgehalten wissen. —

Wenn dieser Ausspruch und die hundertjährige Verehrung des grossen Mannes schon für sich die höchste Aufmerksamkeit erregen müssen: so können wir noch hinzusetzen, dass Beides sich zumeist auf dessen weniger ent-

scheidende Werke gründete und schon aus diesen gerechtfertigt erscheint; die grössten derselben sind seit Bachs Zeit dem Publikum entzogen und augenscheinlich auch dem Biographen nicht genauer bekannt gewesen. So ist es denn geschehen, dass man in Bach nicht eben so wohl den tiefsten, frommsten, hochbegeisterten Tondichter, als den kunstreichsten Meister erkannt hat. Das genannte Werk öffnet einen tiefern Blick in den Geist des Künstlers. Man wird das grösste Gebilde der Tonkunst kennen lernen; eine Pracht in den Doppelchören und dem Doppelorchester, eine Gewalt und Tiefe des Ausdrucks in jedem Zuge bis in das kleinste Recitativ, eine Zartheit und Innigkeit in Solo- und Chorgesang, Reichthum, Eigenthümlichkeit, durchgängige treueste Wahrheit gegen die ganze Aufgabe: dass kein andres Werk der Tonkunst den Vergleich damit zulässt. Und doch ist hiermit nichts, als die künstlerische Wichtigkeit angedeutet.

Hoher steht die Bedeutung des Werkes als grösste und tiefste religiöse, wahrhaft evangelische Tondichtung. Bach hat sich in ihm die erhabenste und innigste Aufgabe gesetzt: die Opferung des Heilands zur Erlösung der Menschen und die Gründung des neuen Bundes durch Sein vergossnes Blut. Kein Dichter wäre würdig gewesen, hier zu sprechen; die heilige Schrift selbst (das vollständige 26. und 27. Kapitel aus dem Evangelio Matthäi) vernehmen wir in musikalischer, wahrhaft heiliger Beseelung. Ihr getreu bis in die kleinsten Züge, erzählt bei Bach der Evangelist mit dem Ausdruck tiefster Glaubens- und Gemüthserregung; treten die Gestalten aller, von denen er uns verkündet: die Hohenpriester und Schriftgelehrten, die Juden, Ischarioth, der ihn verrieth, die Apostel, Jesus selbst, in lebendigster Gegenwart handelnd und redend hervor. Die trotzigste Verstockung des Volks, der leere Hochmuth seiner Priester, die Bangigkeit und erstickende Qual bösen Gewissens in Judas, der Glaubenseifer und das Zagen in Petrus, die verklärte Hoheit und Heiligkeit in Jesus: Alles ist in gleicher Vollendung wiedergegeben; nur der Verein des innigsten, frommsten Glaubens und der kindlichsten Treue gegen die heilige Schrift, mit der gereiften Meisterschaft und höchsten Begeisterung des Künstlers vermochte dies.

Wie aber die christliche Kirche nicht blos in den Momenten ihrer ersten Gründung, sondern immerdar in der christlichen Gemeine lebt: so werden, jenem geschichtlichen heiligen Inhalt gegenüber, den Gesinnungen der Gemeine Stimmen verliehen. In Sologesängen, Chören und Chorälen vernehmen wir, welche innigste demüthigste Theilnahme, welche ernstlichste Beherzigung sich an der Darstellung der Leidensgeschichte erweckt — und in der wunderherrlichsten Vermischung dieses Inhalts mit dem ersterwähnten steigen die heiligen Gründer der Religion noch einmal nieder zu uns, und wallen die Herzen der Gemeine empor, wie zu ihrer wahrhaftigen Gegenwart.

Die Leitung hat Herr Felix Mendelsohn Bartholdy, die Ausführung haben die ausgezeichnetsten Talente unsrer Stadt übernommen. A. B. Marx.

Derselbe Aufsatz, mit Abkürzungen von Herrn Dr. F. Förster, war im Konversationsblatt zu lesen. *Endlich* sprach Herr Professor Zelter in den Textbüchern folgendes aus:

Die episch-didaktische Form, nach welcher die Passionsgeschichte in der lutherischen Kirche, bis in Mitten des achtzehnten Jahrhunderts, wörtlich evangelistisch abgesungen worden, war eine ausserliturgische Andacht, den Beschluss der stillen Woche durch eine Rekapitulation der Leiden Jesu zu heiligen.

So ward auch diese Musik, in zwei Theilen, zwischen welchen die Nachmittagspredigt statt fand, zur Charfreitags-Vesper im Jahre 1729 in der Thomaskirche zu Leipzig aufgeführt, und begeht mit der heutigen Wiederholung ihre Sekularfeier *).

Von einem so bejahrten Kunstwerke möchte sich kaum ein leichtes Verständniss hoffen lassen, wenn nicht die Musik sich seit jener Zeit eines lebendigen, immer frischen Stromes erfreute, der uns die allernächsten, unsterblichen deutschen Kunsthelden herbeigeführt hat.

Wiewohl nun die obengenannte Form der Passionsmusiken ausser Gebrauch kommen und der sogenannten Kantate den Platz lassen sollen; so kann man jene Form als ein geschichtliches Mittelglied ansehn zwischen dieser Kantate und dem sogenannten alten Chor der griechischen Tragödie. Auch die in einigen deutschen Kirchen noch üblichen Responsorien geben ein würdiges Andenken des alten Chors, wodurch der Gottesdienst einen Zusammenhang hat in der Gemeinde.

Das Gedicht unsers deutschen Picander, oder wie er eigentlich heisst Henrici, trägt als ein solches alle Zeichen seiner noch wohl bekannten Zeit; aber Johann Sebastian Bach hat durch seine Zuthat das Wort seines Dichters geheiliget; der Geist, das Wesen lebt, ja was kein Wort sagt, ist in Tönen der tiefen Kunst dem religiösen Herzen dargelegt, von dem allein es gefühlt und errathen werden kann.

Das Orchester besteht in zwei Chören: der Sioniten und der Gläubigen, die auf beiden Seiten vertheilt stehen. Die Sioniten sind versammelt, um das Leiden ihres Gerechten zu begleiten und rufen die gläubigen Genossen zu gleichem Geschäft heran. Zwischen beiden Chören tönt der bekannte Choral: O Lamm Gottes unschuldig hervor, dessen Worte das Geheimniss der Erlösung enthalten.

Auf diese Eröffnung der heiligen Handlung erfolgt nun die Relation nach dem Evangelisten Mathäus von Wort zu Wort, unterdessen die im Evangelio benannten Personen selbst redend auftreten, durch beide Chöre unterbrochen und dadurch zur Handlung werden. Als Masse erscheint der Volkschor (turba), das alte Gesatz, unduldsam, eifernd, kalt, unzufrieden; dagegen die Jünger Jesu mit ihrem Anhange, theilnehmend, friedlich, liebend unter dem rohen Haufen zerstreut sind. Sie sind die Schwächern und werden gegen Ende des ersten Theils erst lebhaft, da alles ver-

*) Ob diese Aufführung die allererste gewesen? besagt der alte Kirchentext des genannten Jahres nicht.

loren ist; doch bleiben sie die letzten, Getreuen und begleiten ihren Herrn zum Grabe, den Sieg ihres Glaubens erhoffend.

So viel über das Verhältniss der Form zum Gehalte, dessen letzter Zweck Andacht und Erhebung des Geistes zur Gewissheit des Daseins und der Unsterblichkeit ist. In diesem Sinne hoffen wir an unsre verehrten Zuhörer glauben, und alle Vergleichung mit andern Meisterwerken ablehnen zu dürfen.

Endlich danken wir herzlich sämmtlichen Gönnern und Kunstgenossen für den unermüdlichen Antheil an dem ernsthaften Geschäfte des Unternehmens, welches durch ein in unsrer Mitte aufgewachsenes, treues Glied der Sing-Akademie eingeübt worden. Unser junger dirigirender Freund, der dies Unternehmen als ein kurzes Lebewohl, vor seiner Reise in das Land der Musen, nachlässt, wird hoffentlich auch aus der Ferne von sich vernehmen lassen.

Zelter.

Zu der Aufführung hatte sich aus den Mitgliedern der Singakademie, ausgezeichneten Dillettanten, Mitgliedern der königlichen Kapelle und des königstädter Theaters ein mehrere hundert starkes Doppelchor und Doppelorchester vereinigt. Das erste Orchester führte an der ersten Violin Herr Ritz, das zweite Herr David an, beide als Violinisten rühmlichst bekannt. Die Sologesänge waren von Mad. Milder, Thürschmidt, Fräulein Blanc und von Schätzel, Herrn Devrient d. j., Stümer, Bader, Busolt übernommen.

Schon in den kleinen Vorübungen war der Kunstsinn und die Religiosität der Theilnehmenden hochangeregt worden; zu den grossen Proben fanden sich zu Hunderten Kunstfreunde ein, die das Werk durch mehrmaliges Hören tiefer zu erfassen wünschten. Schon früh am Tage vor der Aufführung waren alle Billets zum Saal und den Logen (800 bis 900 Plätze ohne die königlichen Logen) vergeben. Es mussten nachgehends die geräumigen Vorsäle und ein Saal hinter dem Orchester geöffnet werden, die sogleich mit Hunderten gefüllt waren. Demungeachtet mussten über 1000 Meldungen unberücksichtigt bleiben. Der Allerhöchste Hof mit hohen auswärtigen Gästen war zugegen. —

Es ist mir unmöglich, von dem Werke selbst und seiner Wirkung zu reden. Schon sein erster Chor liess alle Zuhörer vergessen, was sie bisher von Musik gehört und welchen Maasstab sie etwa in ihrem Geiste mitgebracht hatten. Alle, so weit man aus der eignen Empfindung schliessen kann, und so weit man im Stande war, auf Andre zu merken, begingen eine religiöse Feier, die man still in sich wiederholen, nicht berichten soll.

Die Pflicht allein der Dankbarkeit legt mir auf, hier auszusprechen, was gewiss jeder Hörer als seine innigste Ueberzeugung anerkennen wird.

Herr Felix Mendelssohn Bartholdy

hat nicht blos in dem Beginn, sondern auch in der Ausführung seines Unternehmens den hohen Künstlerberuf bewährt, der der Welt edelste Thaten, gottgegebene, verheisst. Der tiefste Sinn, die innigste Vertrautheit mit dem grössten Werk offenbarte sich in jedem Zuge der Auffassung, in jeder Nüance, die Er erst in die Partitur eingetragen. Seine Leitung war die sichere und ruhige eines Meisters, an heiliger Stätte. Die Kunstgeschichte wird seine That mit Ruhm, wie die Zeitgenossen, die er des grossen Werkes theilhaftig machte, mit wärmster Dankbarkeit und Verehrung entgelten, soweit dies von aussen geschehen kann. Denn den wahren Lohn trägt die That in sich.

Herr Stümer.

Vermöchte ich doch schon jetzt, ihm die Bewunderung und Dankbarkeit würdig auszusprechen, die ihm in der Brust von Tausenden leben. Er hat die schwerste Aufgabe, die einem Sänger werden kann, so gelöset, dass der vertraute Kenner des Werkes in der Erzählung der zwei Kapitel (Evangelium Matthäi 26 und 27) die er recitativisch vorzutragen hatte — in einer grossen Reihe von Recitativen, in denen jeder Zug vom Geiste der heiligen Schrift voll ist, nicht Einen derselben vermisste, vielfach tiefer in das Herz dieser Verkündigungen sich versenkt fühlte und lebendiger, inniger von der Einheit dieser göttlichen Botschaft erfüllt wurde. Aus keiner seiner frühern, vielfach ausgezeichneten Leistungen kann man ahnen, mit welcher Kraft und Süssigkeit der Stimme, mit

wie meisterhafter Sicherheit den grössten Schwierigkeiten gegenüber, mit wie ruhiger Würde und innigster Empfindung er seine Aufgabe gelöset.

Herr Devrient

hatte die Worte Jesu zu verkündigen, und alle fühlten ihn von der Heiligkeit seiner Aufgabe durchdrungen. Er hat das Höchste übernommen, was einem Sänger sich darbieten kann; und er war dessen würdig.

Von allen übrigen Theilnehmenden wurde gleicher Weise die Erhebung an dem heiligen Werke empfunden und dargethan. — Nach einer längern Zwischenzeit wird man fähiger sein, ihnen zu danken. Jetzt sind Geister und Herzen noch dem heiligen Gesang und seinen Nachklängen hingegeben. So spreche denn ein Freund weiter, dessen Wort nicht zum erstenmal mit unserm zusammenklingt. Marx.

Die Passion.

Klingt ihr noch fort, ihr süssen Trauer-Töne!
Noch schwebt mein Geist in euren heil'gen Reigen,
Und all' mein Hoffen will erfüllt sich zeigen,
Seit ich in eurem Strome mich versöhne.

Hatt' ich des Heiles Botschaft nicht vernommen?
Nicht angeschaut das Fleisch gewordne Wort?
Es nicht durch Welten schon erkannt als Hort —
Welch' neues Licht ist mir denn noch gekommen!

Ja! was in einz'len Zügen sonst durchwittert
Den Geist, so schwer gebannt in Ort und Stunde,
Ein Gottes-Hauch weht's, eine seel'ge Wunde
Hier durch das Herz, das lebenstief erzittert.

Horch! dort, wie das unseel'ge Volk sich richtet,
Im Schreckens-Wort den Mörder sich erlöst,
Den Welten-Heiland frevelnd von sich stösst!
Du bebst, siehst es von Gottes Spruch vernichtet.

Und fühlst im seel'gen Schmerz die Brust genesen; —
Dir ist das Heil auf ewig jetzt geborgen:
Der für dich litt, der löset alle Sorgen;
Denn Er ist wahrlich Gottes Sohn gewesen. —

Dies Wunder ewig neu sich offenbaret.
Du Menschen-Kind! dem sich's so hell erschloss,
Sebastian! wie das heil'ge Blut dir floss,
So rein, so göttlich hast du's uns bewahret.

Du strömst in's Herz dem Herrn des Königs-Thrones,
Wie nied'rer Magd, ein heiliges Verlangen;
In Wehmuths Schauern läss't du sie empfangen
Heut den verklärten Leib des Gottes Sohnes.

Carl Friedrich Ferdinand Sietze.

3. Beurtheilungen.

La Guarache, le bolero, la tarentelle, trois airs de ballet de la Muette de Portici, arrangés pour le Pianoforte par Henri Herz. Simrock in Bonn.

Das Arrangement ist so zweckmässig, als man's nur wünschen kann; der Komposition braucht man nicht das Wort zu reden, denn sie ist neueste Mode. Man kann sie auch nicht am stillen Fortepiano würdigen, wenn man sie nicht zuvor im Theater gehört: geblendet und berauscht von italischer Natur, von den schönsten Kostümes, von feuerspeienden Bergen, von schönen Tänzerchören und dem ganzen kostbaren Charivari einer pariser grossen Oper. Wer das erlebt mit dem geheimen Stolz, im Schoosse der Modernität mitzugeniessen, der findet im Taumel der Rückerinnerung gewiss entzückend, was ohnedem — theilweise trivial, oder gar widrig, oder gar beides scheinen könnte, z. B. das Thema der Tarantella

das gleich in den ersten drei Zeilen viermal vorkommt, und werth wäre, Monsieur Lafleur zum Komponisten zu haben.

---

1. Rondo Capriccio pour le Fortepiano, sur la Barcarole favorite de la muette de Portici
2. Variations quasi Fantaisie pour le Pianoforte sur le Trio favori de Mazaniello etc.
3. Grandes Variations brillantes pour le Pianoforte sur l'air favori, le Petit tambour. Alles von Henri Herz, Pianiste du Roi (de France) bei Simrock in Bonn

erschienen, alles modern, favori, glänzend, ja höchst glänzend geschrieben, mit neuen, pikanten Figuren und Künsten, als da sind: Gänge von Doppeloktavensprüngen, nämlich so

und das nennt er scherz: und übt es gewiss prestissimo aus. Man müsste Maschinen und Schallvasen anbringen, um dafür nach Verdienst zu applaudiren; gedruckt lässt sich's gar nicht ordentlich loben; man könnte kaum mehr erstaunen, wenn es einer mit überschlagenen Händen spielte.

Herr Herz hat modern, glänzend, virtuosisch im höchsten Grade schreiben wollen, und das ist ihm gelungen. Möge Herr Simrock seine Rechnung so dabei finden, als er es für so treffliche Artikel, wie seine Ausgaben Bachscher und Beethovenscher Werke, verdient.

Air varié pour la Flute avec acc. de Quatuor eu Pianoforte par Gasp. Kummer Oe. 44. Simrock in Bonn.

Ein gefälliges polnisches Volksliedchen leicht und angenehm, wenn auch nicht bedeutend, *variirt.*

---

4. Berichte.

Musik in Leipzig.

Ich setze meinen im 48. Stück des vorigen Jahrganges abgebrochnen Bericht hiermit fort. Die öffentliche Ausübung der Musik war bei uns am Schlusse des v. J. auf mehrere Wochen durch den Trauerfall gestört, welcher durch den Tod der Königin, Wittwe, auch uns betraf; und einige treffliche Tonkünstler, welche hier durchreisten, konnten wir daher nur privatim hören. Der hiesige Musikverein und die Singakademie setzten jedoch ihre beifallswerthen Uebungen unter der thätigen Leitung des Herrn Musikdirektor **Pohlenz** fort.

Im sechsten Abonnementskonzert, welches dieser Pause noch vorherging, machte **Spohrs** Ouvertüre zu Makbeth, eigentlich mehr die düstre Einleitung zu der **ersten Scene** des grossen Trauerspiels, die Einleitung. Die Scene und Arie von Mercadante, welche darauf Dem. **Grabau** sang, ist ein süssliches Produkt der neuern italienischen Schule, aber dankbar für die Sängerin wie man sagt und wurde von der schätzbaren, und nicht genug **geschätzten Fräulein Henriette Grabau** lieblich vorgetragen. Herr **Roudenkolb**, erster Violoncellist der Gross-

herzogl. Meklenburburg-Schwerinschen Hofkapelle spielte das bekannte Capriccio über schwedische Nationallieder von B. Romberg fest und kräftig; aber zu dem leichten Produkte ist mehr Leichtigkeit erfoderlich. Die zarte Elegie Beethovens: „sanft wie du lebtest" u. s. w. beschloss den ersten Theil, und den zweiten füllte seine eroica; eine Elegie andrer Art, in welcher das Gefühl einer an uns vorübergegangnen Heldenzeit durchklingt, auf dessen Ruinen der Landmann fröhlich seine Feste feiert (Scherzo).

Die öffentliche Musik erfreute uns wieder in dem zum Besten des Instituts für alte und kranke Musiker gegebnen Konzerte, wobei die Vorsteher dieses Instituts, die ersten Mitglieder des hiesigen Orchesters, gern solche Musikstücke zu wählen pflegen, welche dem grossen Publikum noch ganz unbekannt sind und etwas *Anziehendes* haben. Hierzu gehörte die Ouvertüre zu König Stephan von Beethoven, welche zum ersten Male aufgeführt wurde, aber der Erwartung nicht entsprach. Es scheint ein flüchtiges Werk des Meisters, das kein grosses Interesse erweckt und zurücklässt, und in dem er auch mit den Gedanken sparsam umgegangen ist. Darauf trug Fräulein Graban eine Scene aus Rossinis „Belagerung von Corinth" sehr schwungvoll vor. Dass Rossini in einer Arie der Prima Donna seine Koloraturen und Raketen nicht unterlassen wird, versteht sich von selbst; und dass diese sich den italienischen oder französischen Worten und Empfindungen weit besser anschmiegen, als den deutschen Pfundworten:

Trotzet kühn des Schicksals Stürmen,
einst ersteht aus schönem Siege,
aus der Freiheit blut'ger Wiege
Hellas neuer gold'ner Tag.

das versteht sich wohl von selbst, und eben um desswillen wäre es besser gewesen, Fräul. G. hätte den fremden Text gesungen, als diesen deutschen, der mit der welschen Musik sattsam kontrastirt. Den ersten Theil dieses Konzerts beschloss Spohrs treffliches Nonett. Mag man auch sagen, dass im ersten Satze eine kleine Figur fast bis zur Ermüdung wiederholt und verarbeitet ist, so ist doch dadurch der Ausdruck diesem Satze noch immer nicht abgesprochen; ein so schönes Adagio aber, wie der zweite Satz ist, möchte kaum ein jetzt lebender Virtuos und Komponist schreiben. Das Finale endlich ist in seiner leichten Bewegung von vorzüglich anregender Wirkung. In dem Vortrag war manches von Seiten des Horns und der Oboe misslungen; auch nehmen sich solche Stücke in einem engern Kreise und Raume besser aus, als im geräumigen Konzertsaale. Im Ganzen kann ich doch den Gedanken, die Hauptinstrumente einfach besetzt zusammenwirken zu lassen, nicht ganz billigen, da hierbei immer ein Missverhältniss entsteht, und die Blasinstrumente den Ton der einfach besetzten Geigen stets etwas unterdrücken. Im zweiten Theil wurde zum ersten Male Lindpaintners Ouvertüre zum Vampyr gegeben. Sie ist höchst effektvoll, wirkt nicht durch so düstre Massen als die Ouvertüre zu Marschners Vampyr, der sie in kräftiger Behandlung des Orchesters nicht nachsteht. Darauf das Türkenchor aus Rossini's „Belagerung von Korinth," welches den Kriegesrausch der Orientalen sehr gut schildert, und endlich die Scene nebst Chor aus derselben Oper. Wer nicht mit einer beispiellosen Befangenheit dieses Stück hört, in welchem die Einweihung der Griechen zum Kampfe geschildert wird, der wird bis zum letzten Chor eine Grossartigkeit und einen feierlichen Schwung in demselben anerkennen, den er bei Rossini nicht erwartet hatte; nur am völligen Schlusse, wo es heisst: „Wagen wir es den Kampf zu beginnen," fällt er wieder in seine Manier, die aber auch hier etwas ihr ganz Eigenthümliches hat.

Im siebenten Konzerte trug der Flötist Herr Grenser ein neues Potpourri von Lindpaintner vor, eines der artigsten Konzertstücke dieses Komponisten. Es ist in dem (Wien bei Haslinger herauskommenden) Odeum kürzlich im Stich erschienen. Die Scene und Arie von Rifaut, welche Fräulein Grabau vortrug, scheint beim Anhören keinem neuen französischen Komponisten anzugehören. Sie hat den Karakter ernster, tiefer Empfindung. Mozarts grosse C-dur-Symphonie und das erste Finale aus Cherubinis Wasserträger führte uns in den Kreis des Klassischen zurück.

(Fortsetzung folgt.)

5. Allerlei.

Blick ins Ausland.

In Bezug auf Deutschlands musikalische Produktionen heisst es in einem Pariser Blatte für Gegenstände der Musik: „Die musikalischen „Neuigkeiten aus Deutschland haben seit einiger „Zeit kein Interesse. Keine dramatischen Neuig- „keiten, keine klassischen Bekanntmachungen, „einige Wiederholungen alter Werke, mit mehr „oder weniger Erfolg ausgeführt, das wahre Bild „der Stagnation, bieten die Tagesblätter und „Berichte dar."

Wenn Deutschland dadurch getröstet werden könnte, dass es in dieser Beziehung mit Italien in eine Kategorie gestellt wird, so hätten wir gewonnen; indessen giebt es alte Werke, deren Wiederholung so wenig als ein Beweis des Stillstandes angesehn werden darf, wie die tägliche Wiederholung des Glaubens und der Bitten des Herrn. Diese Werke sind wie das Wort, von dem wir leben, wenn wir erkennen, der Mensch lebt nicht vom Brot allein. Ja! es giebt alte Werke, die wir nicht wiederholen können, sondern auferstehn lassen müssen, um die wir Schnee und französisches Eis, Stumme und Lahme einstweilen vergessen können.

Indessen ist es nicht ohne Grund, dass die Produktions-Kraft gegenwärtig nicht bedeutend in den besprochenen Ländern hervortritt; nur dürfte, wenigstens in Deutschland, die Pause als geistige Rüstung zu einer bevorstehenden Feier zu betrachten sein, in welcher der deutsche Sinn seinen ewigen Karakter aufs neue und höchste bewähren dürfte, nämlich die Eigenthümlichkeit aller andern Völker aufzunehmen und in verklärter Gestalt darzustellen.

In Italien war nur Ein neues Stück zum Karneval angekündigt, Francesca di Rimini, von Generali zu Venedig. Unter den übrigen Theatern waren zwölf Rossinisten, sechs Pacinisten, einige Bellini, Mayr, Morlacchi, Persiani und Vaccai. Nämlich zu Mailand das Theater de la Pergola: die Assedio di Corinto; ebendasselbe Stück auf dem Theater de la Fenice zu Venedig; zu Turin: gli Arabi nelle Gallie; dasselbe Stück zu Mantua, zu Genua und zu Verona; zu Bologna auf dem grossen Theater und zu Ferrara: Torvaldo e Dorlisca; zu Piacenza: Tebaldo e Isolina; zu Pisa: il barone di Dolsheim; zu Ancona und Reggio: Cenerentola; zu Macerata: la Donna del lago; zu Perugia: Otello; zu Rimini: Rosa bianca e rosa rossa; zu Rovigo: Aureliano in Palmisa; zu Jesi und Terni: la Pastonella feudataria; zu Genua auf dem Theater Carlo Felice und zu Parma: Semiramis; zu Lucca: la gioventa di Enrico V.; zu Cremona: la gazza ladra; zu Foligno: i Baccanali; zu Rom: il Pirato; zu Neapel auf dem Theater San Carlo: l'ultimo giorno di Pompei; endlich zu Florenz auf dem Theater de la Pengola: Don Gastoue. Das Opern-Personal der Hauptstädte war in folgender Weise bekannt geworden:

Mantua: Julie Micciarelli Sbriscia als Prima Donna; Laura Fanno contralto (primo musico); Francesco Canneta, primo basso und Lodovico Magnani, primo tenore. Piacenza: Gaetano Grivelli, primo tenore; Teresa Casanova, primo donna; Carolina Morasi, contralto (primo musico); Carlo Castiglioni, primo basso. Cremona: Cletia Pastoni, prima donna soprano; Claudia Corbetto, prima donna contralto; Giuseppe Vaschetti, primo tenore; Andrea Spagni und Antonio Rinaldi, primi bassi cantani und Francesco Petrazzoli, primo buffo comico. Mailand: die Damen Meric-Lalande, Corri Paltoni und Padovani, prime donne; die Herren Winter, Reina und Massuti, tenori; Tamburini, primo basso cantante. Bologna: Giulia Grisi, Carolina Lugani, Fransesco Regoli, Carlo Moncada, Philippo Spada, Pietro Verducci.

Die Oper Francesca di Rimini ist wirklich in Venedig von einem noch unten anzugebenden Personal aufgeführt worden. Das Gedicht ist von dem Ritter Paolo Pola und die Musik von Pietro Generali. Die Ouvertüre ist ziemlich unbedentend. Zwei Crescendo's und andre gewöhnliche, von Rossini verbrauchte und in der Folge auf Eingeben eines guten Geistes von ihm verschmähte Mittel, machen den grössten Theil derselben aus. Der erste wie fast jeder andere Chor dieses Werks erinnert zu sehr an die Stücke gleicher Gattung, welche der Komponist in seinem Jephta vorgebracht hat. In der zweiten Scene wurde eine Kavatine von Verger (Tenor) gesun-

gen, beklatscht. Der Auftritt der Grisi (Francesca di Rimini), welche bei dem Schalle einer militärischen Musik ans Land steigt, brachte wenig Wirkung hervor. Diese junge Dame hat Mittel; aber sie öffnet den Mund mit so vieler Ziererei, dass sie nach und nach drei verschiedene Stimmen hören lässt. Dessen ungeachtet gefällt sie allgemein, weil sie sehr hübsch ist, und wirklich nicht schlecht singt. Ihre Kavatine ward sehr beklatscht. Die Brambilla (contralto) welche die Rolle des Paolo, Bruders von Lancilotto gab, hat nicht entfernt dem Rufe entsprochen, den sie in England erworben hatte. Ihre Methode ist in der That nicht schlecht; aber der Klang ihrer Stimme ist dumpf und bedeckt, und man möchte sagen, sie schluchze unaufhörlich. Das Publikum hatte etwas Vollkommenes zu hören gehofft; auch ward die üble Aufnahme durch das strengste Schweigen bezeichnet. Indessen ist die Sängerin bei der zweiten Vorstellung ein wenig glücklicher gewesen. Der Bass Berettoni (Guido, Vater der Francesca) wird nur in den zweiten Rang gesetzt; und wohl mit Recht, da dieser Schauspieler unfähig ist, eine Rolle bedeutend zu machen. Es fehlt ihm gar nicht an Stimme, allein er hat keine Methode, und seine Unwissenheit in der Musik ist vollkommen.

Der grosse Fehler der neuen Oper von Generali ist eine ermüdende Eintönigkeit, abgesehn davon, dass die Reminiscenzen zahlreich sind, und dass man klar sieht, der Komponist habe sein gutes Gedächtniss gar nicht einmal verstecken wollen. Während des Finale, von sehr geringer Wirkung, ertönte das ganze Haus: Ecco la Semiramis! Nur im zweiten Akte in einem Duett und nachfolgenden Quartett will man bemerkt haben, dass Generali's Talent doch noch nicht erschöpft sei; alles beweist indessen, dass er sich nicht grosse Mühe bei dem Werke gegeben hat, mag er nun mit dem Gedicht unzufrieden gewesen sein, oder nicht über Sänger zu verfügen gehabt haben, wie er sie wünschte. Vielleicht hat auch die Bekanntschaft mit dem Karakter der Venetianer, die sich ein Vergnügen daraus machen, immer die erste Oper des Jahres fallen zu lassen, den Komponisten selbst veranlasst, so wenig Sorgfalt auf sein Musikstück zu verwenden.

Das Theater San Benedetto ist gegenwärtig nur ein Lückenbüsser. Das Personal ist, wenn nicht Schauder erregend, jedenfalls null. Man stellt hier jetzt l'Italiana in Algeri dar, in einer Weise, um auch ein wenig zartes Ohr auf die Folter zu spannen.

Zu Mailand ist l'Assedio di Corinto (die Belagerung von Korinth) bei der ersten Vorstellung sehr kühl empfangen. Auch in den folgenden Tagen konnte das Stück sich nicht heben, und das Publikum von la Scala schien die Rossinischen Schönheiten, von denen das Stück erfüllt ist, gar nicht zu bemerken. Die grosse Ungerechtigkeit solchen Urtheils hat dem achtungswerthen Alessandro Rolla, dem Musikdirektor dieses Theaters, die Feder in die Hand gegeben, und in einem Schreiben an den Redakteur des Journals i teatri hat derselbe seine hohe Achtung für den grössten Theil der Rossinischen Partitur an den Tag gelegt. Die Lobeserhebungen, welche er besonders Mad. Meric-Lalande und dem Tamburini gezollt hat, dürfen wohl als ächt betrachtet werden, da Rolla nur von Gegenständen zu reden pflegt, die er versteht.

Die Oper gli Arabi nelle Gallie von Pacini hat zu Turin nur mittelmässiges Glück gemacht, der Stütze ungeachtet, welche dieses Stück an den vereinigten Talenten der Damen Camporisi und Lorenzani fand. Nur vier Musikstücke sind beklatscht worden, nämlich die zwei Duetts von Ezilda und Leodato, wie von Ezilda und Agobar, die Arie der Lorenzani und das Rondo der Camporisi. Besseres Glück hat die Oper zu Genua gemacht, da sie dem grössten Theil der Zuschauer gefallen hat, obgleich sie wegen Anwesenheit des Königs und der Königin von Sardinien nicht beklatscht wurde. Das Werk wurde gut aufgeführt von Mariani, basso, Rosa Mariani, contralto, Marianna Lewis, soprano und Gentili, tenore. In Verona ist der Erfolg des Stückes vollständig gewesen, wozu Piermarini und Cortesi vorzüglich beigetragen haben. Endlich aber zu Mantua ist das Stück total durchgefallen, obgleich die Sänger keineswegs ohne Verdienst gewesen sind. Auch nicht ein einziges Musikstück ist mit dem Auszischen verschont geblieben. Wir erlauben uns nicht unsern Lesern die erbau-

lichen Ausrufungen über das launenvolle unbegreifliche Schicksal alter Theaterstücke mitzutheilen, in welche die Berichterstatter bei dieser Gelegenheit ausbrechen.

Die Oper Don Gastone (Gaston de Foix) welche in Florenz auf die Bühne gebracht worden ist, war schon im vorigen Jahre zu Venedig erschienen, ohne Erfolg. (Vielleicht in Gemässheit des obenerwähnten venetianischen Karakters.) Auch zu Florenz ist sie nicht glücklich gewesen, obgleich die Einwohner dieser Stadt zur Nachsicht für den jungen Komponisten Persiani, ihren Landsmann, sehr aufgelegt waren. Doch hat sich das Stück bei der zweiten Aufführung etwas gehoben, und es werden einige Musikstücke mit Lob erwähnt, welche die Fabbrica und Montresor gesungen haben.

Die Semiramis, zu Parma — schon im vorigen Jahre aufgeführt, ist daselbst in diesem Jahre nur durch neue Dekorationen und sorgfältige Einführung aufgefrischt worden. Die Hauptrollen waren auf genugthuende Weise besetzt durch Emilia Bonini, soprano; Mlle. Alberti, contralto und Casselli, basso.

Zu Piacenza hat Tebaldo e Isolina guten Erfolg gehabt. Crivelli, dessen Stimme zwar abgenutzt, dessen vortreffliche Schule aber wohl erhalten ist, wurde belobt. Auch Teresa Casanova und Carolina Morosi haben sehr wohl gefallen.

Die Oper la gazza ladra ist zu Cremona gut, aber zu Triest sehr übel aufgenommen worden. Obgleich am letzten Orte die Prima Donna, Amalia Brambilla sehr gefallen hat, so konnte sie das Stück nicht retten. Die Berichterstatter halten den Sturz der Oper Torvaldo e Dorlisca zu Bologna für gerechter, in Bezug auf Rossini's Verdienst dabei, indem unter andern gesagt wird: die Musik dieser Partitur verhalte sich zu den übrigen Rossinischen Produkten, wie das gegenwärtige Orchester zu Bologna zu den ersten Orchestern von Italien; beide seien nicht viel werth.

Noch erschien zu Brescia: la Prova d'un opera seria, unbedeutend; zu Bergamo la Clotilda, durch den Verein von Monelli, tenore, Ranfogna, buffo comico, Bottari, basso cantante und Seraphine Rubini, von glänzendem Erfolg. Die Kavatine von Mad. Rubini und die beiden Duetts von dieser Sängerin mit Ranfogna und Bottari, wurden besonders beklatscht.

Zu Pavia hat eine Truppe, so! so! la! la, nicht verhindern können, dass das Publikum die Vorzüge der Musik von Otello gewahr wurde.

Zu Palermo ist eine neue Oper: Olivo e Pasquale, ohne Erfolg gegeben. Die ersten Sänger waren die Damen Funck, Angiolina, Peracchi und der Tenor Boccaccini. — Eine alte Partitur von Donizetti, l'Esule di Roma, war die einzige Zuflucht des Unternehmers von San Carlo zu Neapel. Dieses Werk war schon mit einigem Erfolg auf dieser Bühne früher aufgeführt worden; diesmal aber ward Lablache unmittelbar nach seiner Kavatine von einem hitzigen Fieber befallen, und behielt kaum die Kraft seine Rolle zu vollenden, um als Schauspieler Rubini und die Tosi zu unterstützen, welcher Umstand der Wirkung des Stücks grossen Eintrag that. Rubini in einer Arie, ausdrücklich von Donizetti für ihn neu geschrieben, und die Tosi in allen ihren Stücken, ausgenommen das Duett des zweiten Akts, welches wegen Uebelbefinden von Lablache ausfiel, wurden lebhaft applaudirt.

Sonnabend, am 21. März,

an Sebastian Bach's Geburtstage,

wird auf allgemeines Begehren

zum zweiten Male:

Die grosse Passionsmusik

nach dem Evangelium Matthäi

von

Johann Sebastian Bach,

unter Leitung des Herrn Felix Mendelsohn-Bartholdy aufgeführt. Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 21. März. *Nro.* 12. 1829.

Dritter Bericht

über die

„Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi"

von

Johann Sebastian Bach.

Sonnabend den 21. März 1829 wird dieses Werk auf allgemeines Begehren zum zweiten Male aufgeführt. Wer es wieder und öfter hört, der wird einen Vergleich mit dem bewundernswürdigen Bau des Münsters in Strasburg immer mehr beherzigen: das erste Anschauen des Ganzen beseelt den Nahenden mit einem Hochgefühl, in dem alles Einzelne verschwindet; bis das gewöhntere und erhelltere Auge denselben heiligen Geist in jeder Tiefe, in jedem gleich erhaben, innig und tief erfundenen einzelnen Theile gewahrt. Hundert Jahre haben das Werk nicht fassen können, und es ist ein hocherhebendes Zeichen für die Zeit, die wir beginnen: dass es jetzt bei seinem ersten Wieder-Erscheinen in Berlin so tief in die Gemüther aller Hörer gedrungen ist, dass der allgemeinste und lebhafteste Antheil des ganzen Publikums sich eben darauf gewendet, während es in der grossen und besuchten Stadt nicht an andern anziehenden, merkwürdigen Erscheinungen fehlen konnte. Aber jene lange Abwendung und dieser erste mächtige Erfolg versichern uns eine tiefe, stets wachsende und beseeligendere Erkenntniss, je öfter wir das hohe Lied vom Leiden Jesu vernehmen können.

Dürfen wir nun voraussetzen, dass sich zu der zweiten Aufführung wieder ein gleichgesinntes Publikum versammle: so liegt uns zunächst ob, auf ein Bedenken einzugehen, das man hin und wieder vernommen; die Frage:

„ob selbst in diesem heiligsten Werke der Tonkunst Jesus habe redend, ja die Worte des Abendmals aussprechend, eingeführt werden dürfen?"

Das Bedenken selbst zeugt zu sicher von der religiösen Stimmung, in die sich die Fragenden erhoben gefühlt haben, als dass man es mit der oberflächlichern Erinnerung beantworten dürfte, wie von jeher und in den religiösesten Zeiten Jesus, ja Gott Vater, von Dichtern, Malern *) und Bildhauern darzustellen versucht worden. Wir nennen diese Erinnerung oberflächlich, weil in der That das Unternehmen des Musikers ein ganz anderes ist. Denn der bildende Künstler versucht nur die irdische Erscheinung des Gottmenschen festzuhalten, nur das Organ seiner Göttlichkeit; der Dichter nur den Gedanken desselben, oder eines Moments aus seinem Leben nachzusprechen. Nur der Musiker

*) Man denke des bei Dürers Gedächtnissfeier ausgestellten Bildes, nach einer Zeichnung Dürers, wo Jesus in dem Schoosse seines Vaters zum ewigen Erwachen aufgenommen wird.

wagt diesen Gedanken mit dem Leben und Körper der Seele zu umgeben *): nicht blos das überlieferte Wort, sondern die innerste Empfindung des ganzen Wesens; er will dem Heiland nicht blos nachdenken und nachsprechen, sondern auch zugleich nachfühlen. Diese, wenn auch unbewusste Vorstellung erweckt eben in Frömmern und Nachdenkendern jene Besorgniss, liegt auch der äusserlichern Bemerkung zum Grunde, das man die Worte des Abendmals nur vor dem Altar vom Priester zu vernehmen gewohnt sei.

Der Jünger, „welchen Jesus lieb hatte," belehrt uns darüber in seiner Erzählung von dem samaritischen Weibe —

> Unsere Väter haben auf diesem Berge angebetet; und Ihr sagt, zu Jerusalem sei die Stätte, da man anbeten soll.
>
> Jesus spricht zu ihr: „Weib, glaube mir, es kommt die Zeit, da Ihr weder auf diesem Berge, noch zu Jerusalem werdet den Vater anbeten." —
>
> Aber es kommt die Zeit, und ist schon jetzt, dass die wahrhaftigen Anbeter werden den Vater anbeten im Geist und in der Wahrheit; denn der Vater will auch haben, die ihn also anbeten.

Auf alle Weise und aus allen Kräften das Wort Gottes zu eigen zu gewinnen, ist von je und immerdar die höchste Bestimmung aller Kunst, und so war es Gebet und fromme Treue gegen die heilige Schrift, dass Bach jedes Wort Jesu, auch die geheiligten des Sakramentes, uns verkündet, das geistige Wort der Schrift zu einem geistig-leiblichen Worte geheiligter Tonkunst umgewandelt hat. Das Wort Johannis lehrt uns in ihm einen im Geist und in der Wahrheit geweihten Priester erblicken, der im Sinn evangelischer Gemeine nicht mindre Befugniss hat, als irgend wer; die Person des Singenden aber ist durch den Beruf so gewürdigt, wie die des Priesters; das Persönliche Beider verschwindet.

Hiermit ist aber der Theil der Komposition, der Jesu Worte zu seinem Inhalte hat, als das Heiligthum des Ganzen bezeichnet; und so stellt es sich auch dem empfindenden Hörer dar. Hohe durchsichtige Töne umziehen die Rede des Heilands, wie sein Haupt der Heilgenschein; schon dadurch ist seine Aeusserung über jeder der vielen redend Eingeführten erhoben. Aber aus diesem still ruhenden Scheine bilden sich wallendes Feuer, Strahlen und Farbenschimmer, wo dem Verkünder höhere Erscheinungen vorschweben; am erhabensten bei der Weissagung:

> „Von nun an wirds geschehen, dass ihr sehen werdet des Menschensohn sitzen zur Rechten
> „der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels."

So vergeistigte sich den Byzantinern und Deutschen der Heilgenschein in Strahlen und wundersam verflochtene, tief bedeutende Blumen aus Licht. Anderwärts, namentlich bei den Worten:
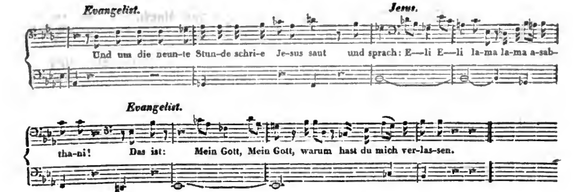
> „Dass sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen, hat sie gethan, dass man mich be-
> „graben wird."
> „Setzet euch hin, bis dass ich dorthin gehe und bete.",
> „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod."

und vielen andern, verdunkelt sich dieses Licht, um die Empfindung des Gebeugtern in sympathetischer Färbung noch bestimmter zu vergegenwärtigen.

Wenn der Landpfleger ihn fragt: „bist du der Jüden König!" Jesus aber sprach zu ihm: „Du sagest's": so giebt zu seinen Worten zum letzten Male das Orchester kurze Akkorde an, und bei den Worten am Kreuze:

---

*) In der kleinen Scrift: über Malerei in der Tonkunst (Berlin bei Finke 1828) von A. B. Marx ist dies vollständiger und zum ersten Male dargestellt.



schweigt es — der Heiligenschein ist erloschen; das B und nachher das Es der Bässe (piano, Largo assai) liegt wie eine Bahre da. Es ist in diesem Einen Worte des Zweifels die letzte Vollendung der Menschwerdung enthalten; so vollkommen hat Jesus Tod und Leiden des Menschen, auf sich genommen, dass auch das tiefste Zagen nicht fehlen dürfen — und hier musste der Heiligenschein erlöschen. Bach hat dies mit der Seelenkraft der Musik tiefer auffassen können, als alle Maler, die nie des Symbols der Heiligung zu entbehren wagten.

Wie nun die Worte selbst überall von Hoheit, Tiefe und Heiligkeit erfüllt sind, muss gehört und empfunden werden. Die Versenkung in irgend eine bestimmte Empfindung wäre unwahr und und unwürdig; daher spricht Bach die Worte Jesu nur in recitativischer Form nach; überall aber lassen wunderbare Wendungen ahnen, welche Erscheinungen, welche Empfindung höherer Zustände dem Redenden vorschweben; Beziehungen, die nur der Geist, nicht das Wort, der heiligen Schrift — wie überhaupt keine Sprache — hat festhalten können, wehen uns mit beseelendem Hauch aus diesen Tönen an. In diesen Anwendungen liegt das zweite Moment, das Jesu Rede von allen andern unterscheidet. Nur der Evangelist erhebt sich zweimal zu dieser heiligern Höhe, und nur, wenn er die tiefste Empfindung, die Jesus beseelte, oder an Ihm sich entzündete, auszusprechen hat:

Und nahm zu sich Petrum und die zween Söhne Zebedäi und fing an zu trauren und zu zagen. —

Und ging hinaus (Petrus) und weinte bitterlich. —

und Einmal, bei den Worten:

„Und führten ihn hin, dass sie ihn kreuzigten." —

deutet sich das eigne Gefühl in wenigen tief empfundenen Tönen kindlich an. —

Nur in Einem Augenblicke, in der Einsetzung des Abendmals, ruht aber Jesu Rede in einer nicht recitativischen Form, um ihren ausgeführtern Gesang wallen die Stimmen leise, wunderbarheilig, wie dienende Chorknaben und Priester um den das Hochamt verwaltenden; nur dass nicht ein hergerufener Diener, sondern die Heiligkeit des Amts um den Segnenden wallt.

Es bedarf kaum der Erinnerung, dass dass Vorstehende nur schwache Andeutungen weniger Momente enthalten soll. Nur die Pflicht der Zeitung nöthigt zu sprechen, wo man im Schweigen besser verehren möchte. Ruhiger und sicherer wird man das grosse Werk fassen lernen, wenn man es oft gehört hat und die Partitur desselben, die die Schlesingersche Buchhandlung herauszugeben versprochen, erschienen sein wird.

Marx.

Grosse Passion von Johann Sebastian Bach.

(Eingesandt.)

Ueber dieses wunderbare Werk des wunderbaren Meisters, nach einmaliger Darstellung ein anderes als bewunderndes Urtheil fällen, würde selbst, wenn der Urtheilende Bach gleich stände, mit Recht auffallen.

Ohne auf die Ausführung einzugehen, karakterisirt die blosse Aufgabe den unvergleichlichen Meister; denn selbst Händel wagte nicht sich eine solche nur zu stellen.

Die Erscheinung Jesu, das wichtigste Ereigniss der Geschichte, hat von Neuem als solches sich bewährt, Bach begeisternd zu einem Werke, welches eine neue Periode in der Tonkunst gründete, weil es ein wichtiges Problem derselben löst.

Tonkunst nämlich, als selbständige und erhabenste aller Künste, weist nothwendig jede Unterstützung anderer Künste zurück, wie sie ohne ihre Würde zu verletzen, ihr untergeordneten Künsten nicht dienen darf. Hieraus folgt, dass sie ihre Selbständigkeit in reiner Instrumentalmusik nur bewährt, der Gesang aber kein Produkt der Tonkunst sein kann, weil er diese Selbständigkeit aufhebt. Darum erhält Vernunft in allen Opern, mit Ausnahme mehrerer Stellen in Glucks Iphigenia und Alceste, auf ihre Frage: „Warum wird doch hier gesungen?“ nicht nur keine befriedigende Antwort, sondern die Texte sind durchweg in solchem Gegensatz zur Kunst überhaupt, dass man den Verstand gefangen legen muss, um den Unsinn ertragen zu können. Bach in seiner Passion befriedigt endlich die Vernunft-Foderung, tiefen Aufschluss gebend, was Gesang an sich ist.

Sprache an sich ist Bestrebung durch Töne Gedanken mitzutheilen, woraus bei allen ungebildeten Völkern der Gesang sich entwickelt, der besonders aufgeregte Gefühle, Schmerz, Freude u. s. w. ausspricht. Die Volkssänger (Barden) begleiten ihren Gesang mit Harfentönen, deren Bestimmung durch begleitende Akkorde den Vortrag zu beleben, das Gemüth der Hörer empfänglicher zu stimmen; woraus einleuchtend: dass Gesang ursprünglich nichts anders, als verstärkte einfache Rede, die an sich in Tönen sich ausspricht. Aus diesem Gesang bildet sich nach nothwendigen Gesetzen die Tonkunst zur selbständigen Kunst; wobei der Ursprung vernachlässigt, endlich vergessen, und so die Mutter zur Magd der Tochter erniedrigt wird. Instrumente häufen sich; aber statt diese dem einfach menschlichen Gesang sich anreihen sollten, bestrebt sich dieser, die geläufigern Töne jener nachzuahmen, wird so zur Karrikatur und entartet bis zur krassen Entmenschung der Kastraten, wie der Gaumen der Schlemmer zum Reizmittel der Assafötuda hinabsinkt. Von Gesang keine Rede mehr; endlich ahmt man Thiere nach, und gebraucht Ambosschläge zu Stützen der dem Absterben nachgebrachten Kunst.

Aber wenn das Uebel am Höchsten, ist Hülfe nahe. Mitten in diesem unsinnigen Treiben ersteht wie durch Zauberschlag, der kaum gekannte, geschweige geliebte oder geachtete, eigentlich nur gefürchtete Bach, und bringt Licht in die Nacht wüster Verkehrtheit.

Das erhabenste Ereigniss, die Selbstopferung Christi für das ewige Wohl der Menschheit, soll einer Versammlung, Allen verständlich, in der einfach kindlichen Sprache des Evangelisten mitgetheilt werden. Diese Mittheilung geschieht durch Bach so objektiv, dass seine Subjektivität, was eben den ächten Genius bewährt, völlig verdeckt ist; es waltet darin rein geistige Natürlichkeit; wir sehen deutlich ein, sie könne unmöglich anders geschehen. Was vielleicht noch einigermaassen stört, aber bei grösserer Vertraulichkeit mit dem Werke ohnfehlbar gehoben wird, ist der übermächtige Reichthum harmonischer Wendungen und wunderbarer Auflösungen erschütternder Dissonanzen; an dieser Störung ist jedoch nicht der Reichthum des Meisters, sondern unsere Armuth schuld, welche ihm viel unbegreiflicher wäre, als uns sein Reichthum ist. Kein Gedanke in ihm, seinen Reichthum zur Schau zu stellen; allein wo Minderbegabten schwindelt, schreitet er muthig fort, wie auf ebenen Pfaden.

Dieses rein geistige Werk so vollkommen zu verstehen, dass das Ganze aus seinen Theilen, und die Theile aus ihrem Ganzen hervorgegangen, begriffen werden, erfodert ein höchst bedeutendes Studium desselben, und umfassende Kenntniss der Tonkunst überhaupt; dies aber muss jedem einleuchten, dass Bach darin das Problem des Gesanges gelöst und den Widerspruch desselben mit der Selbständigkeit der Tonkunst gehoben hat, darin als antiker Barde auftretend, im Besitz vollendeter Erkenntniss seiner Kunst. Diese, überall entwürdigt, wo sie bloss als Mittel und nicht in ihrer abgeschlossenen Selbständigkeit wirkt, erhebt Bach hier zur Auslegerin des Worts an sich, in Johannäischer Bedeutung desselben: „Gott (Geist) ist das Wort." Dieses Wort bildet gleichsam eine Offenbarung des Geistes im Geiste; Jesus, seine Jünger, die Hohenpriester und das Volk vergegenwärtigt es uns unmittelbar; Achtzehnhundert Jahre verschwinden, der Gewaltige hat es verstanden, durch Töne uns uns selbst zu entrücken und mitten hinein in die Handlung zu versetzen. Ein lebendes Tonbild ergreift uns so mächtig, dass wir darüber die Schwierigkeit der Aufgabe und der Ausführung vergessen, ja selbst den Dank, den wir Jedem schuldig, der zu der Aufführung dieses grössten Kunstwerks mehr und minder beigetragen; allein gewiss fühlen Alle sich für ihre Anstrengung überreich belohnt, durch ihr Bewusstsein zu einer ausserordentlichen Leistung mitgewirkt zu haben.

Nur noch einige so musterhafte Aufführungen von den Werken dieses erhabensten Tondichters und von andern Werken ähnlichen Geistes, dann wird endlich der Deutsche den ausgezeichneten Werth seines Vaterlands auch in dieser Hinsicht erkennen lernen und mit edlem Stolze erfüllt werden; nicht mehr den Sitz der Musen im Auslande aufsuchen, da diese Göttinnen ihre Anwesenheit in Deutschland, durch ihre sich offenbarende Huld am Unverkennbarsten bezeugen; denn kein Land der Welt jetzt, wo ächte Wissenschaft und Kunst höher geschätzt und mehr gepflegt würde als in Deutschland. Vorzüglich aber hat Polyhymnia, die seelenvollste der Musen, seit hundert Jahren Deutsche allein unter allen Völkern mit ausgezeichnender Huld beglückt; es ist hohe Zeit, dass es dankbar anerkannt werde, damit nicht die fast unglaubliche Verblendung den Zorn der Göttin errege, und sie ihre Huld hartnäckig Undankbaren entziehe. —

In Hoffnung, Bachs Wunderschöpfung sehr oft wiederholt zu hören, wagen wir an sämmtliche verehrte Mitwirkende, obwohl wir deren Leistung unbedingt als musterhaft anerkennen, dennoch die Bitte, ihren Vortrag möglichst noch mehr zu vereinfachen; nirgends den Gesang, wie er in andern Werken eher anwendbar, hören zu lassen, sondern nur Rede-Erguss, wie er uns erregtem Gemüthe strömt; sich selbst völlig zu vergessen, so wie es der Meister des Werks gethan, und sich in die Handlung, als eine unmittelbar gegenwärtige, zu versenken. Sie können heilig versichert sein, dass, der in diesem Werke durch Gesang am wenigsten zu glänzen beabsichtigt, den Preis erringt, und der ihn durch irgend eine Verzierung zu erheben gedenkt, nicht besteht. Denn, zur Wiederholung: in diesem Werke herrscht ursprünglicher Gesang, d. i. stark betonte Rede und unmittelbar sich aussprechendes Gemüth; tönt darin etwas künstliches vor, so wird die Heiligkeit des Eindrucks gestört, und jeder fühlt, es sei da etwas Fremdes und Ungehöriges hineingeschwärzt. Eigenmächtige Verzierungen verträgt ja überhaupt nur Rossini und seines Gleichen, bei denen freilich Jeder wohl verbessern, niemals aber etwas verderben kann. B.

Den 17. März, 1829.

---

3. Beurtheilungen.

Salis Gedichte, in Musik gesetzt von F. J. Greith. Freiburg, in der Herderschen Kunsthandlung

bestehend in 4 Heften, und aus Gedichten, worin „das Grab," „die Sehnsucht nach Mitgefühl," „die Kinderzeit" u. s. w. besungen wird, und auch aus Liedern aller Jahres- und Tageszeiten, der Landleute und Fischer. Wenn wir fragen, welche Anfoderungen gemacht werden dürfen bei dergleichen Kompositionen: so können es wohl

nur die sein: den Geist eines Gedichtes so aufzufassen, und ihm durch die Komposition wiederzugeben, dass bei dessen Anblick der Kenner eingestehen muss, es nicht anders als auf diese Weise empfunden und verstanden zu haben; und der Nichtkenner von der Empfindung des Gedichts mit Wohlgefühl erfüllt wird. Hierzu würde 1) eine besondere Auswahl der zum Liede bestimmten Tonart, 2) eine höchst einfache, aber wahre Deklamation der wichtigsten Verse des Liedes, und endlich 3) nöthig sein, ein zu prunkvolles Begleiten, so wie unnöthige Harmonie-Verschwendungen, welche den Zuhörer von dem Sinn des Gedichtes nur abziehen, zu vermeiden.

Den ersten Punkt hat der Komponist bei den meisten Liedern getroffen; auch sind sie der Sache angemessen begleitet. Was aber Deklamation sowohl als auch die melodische Folge der gesangführenden Stimme betrifft, so würde sich bei den meisten in diesem Hefte befindlichen Liedern sehr vieles, sowohl gegen das Grammatikalische als auch Rhetorische einwenden lassen. Um nicht hierüber zu weitschweifig zu werden, will ich nur Eine Stelle, aus dem dritten Liede des zweiten Heftes, „Mitleid" überschrieben, anführen:

u. s. w.
Willst du an des Dul-ders Sei—te

welche, da auf dieselbe Musik in den verschiedenen Strophen folgende Worte fallen: „Jeden Seufzer, noch so leise u. s. w." „Rückest der Geduld das Kissen u. s. w." „Kränze bleicher Trübsal Schläfe u. s. w." bei weitem der Sache angemessener gewesen, und leichter auszuüben wäre, wenn sie der Komponist auf folgende Art hingestellt hätte:

Willst du an des Dul-ders Sei—te

Da nun auch die Noten der Gesangstimme nicht so, wie es hätte sein müssen, sondern so hingeschrieben wurden, als es für Instrumente zu sein pflegt, wie man aus folgender Stelle sieht:

Lausche dann, in Blät-ter-schauer

worin die Noten, welche auf diese oder jene Sylbe gesungen werden, nicht durch die Bindung getheilt worden sind, und auch zu Ende des Taktes statt C und Es hätten His und Dis sein müssen, so sieht man deutlich, dass dies entweder der erste Versuch des Komponisten im Fache der Gesangmusik ist, oder er sich durch Routine noch nicht die zur Sache nöthigen Erfahrungen eingesammelt hat.

Unter diesen Gesängen dürften indess noch den Vorzug verdienen die, welche im ersten und zweiten Heft für zwei Gesangstimmen abgefasst und deren Melodieen an sich recht anmuthig sind. Da Liebhaber des Gesanges oft mehr das Neue, als das Gute von grossen Meistern suchen, und häufige Veränderung vorzuziehen pflegen, so können diese Gesänge, da sie in der Ausübung nicht schwierig und doch mannigfaltig sind, ihnen als eine Gattung empfohlen werden, bei der der Komponist mehr Talent als Fleiss und Studium beweist.

H. B.

Cäcilia, ein periodisches Werk, welches für angehende und geübtere Orgelspieler kleinere und grössere leicht spielbare Orgelstücke verschiedener Art enthält. Von J. H. Knecht. Herdersche Buchhandlung in Brisgau.

Es sind drei Lieferungen. Die erste enthält sehr einfache Präludien, wie sie eigentlich jeder Klavier- und Orgelspieler (besonders letzterer) zu improvisiren verstehen müsste; indess mag es noch genug Organisten geben, denen mit Herrn Knechts Aushülfe gedient ist.

Die zweite Lieferung enthält „muntre und angenehme Orgelstücke im eleganten Styl;" so sagt eine besondre Nebenschrift. Ref. würde es nicht beklagen, wenn er blos den eleganten Styl vermisste, der sich hier spielend und tanzmässig zeigt. Aber es sind keine Orgelstücke, obgleich eine Pedalstimme annotirt ist. Arpeggienbässe und der ganze Inhalt deuten auf Fabrikation am Klavier oder für das Klavier.

In der dritten Lieferung findet man Modulationen aus einem Ton in den andern; eine Krücke für die, welche komponiren oder fantasieren wollen und nicht können.

Dem Manne kann geholfen werden.

Es sollte aber doch Niemand etwas herausgeben, wovon er nicht einen wirklichen Nutzen für die Kunst selbst erwarten könnte; auf das Ungeschick und die Trägheit (die sich freilich auch finden) sollte Niemand spekuliren. *Wenigstens* ist schon in dem blossen Versuche des Erstern Achtung zu erwerben, und selbst bei dem Gelingen des Letzern — eber zu verlieren.

1, Erinnerungen in Variationen über „das waren mir selige Tage,"
2. Sechs Polonaisen — beides für Fortepiano (2 und 4 händig) von Theodor Wenzel;
3. Six pieces pour le Pianoforte à 4 mains par J. C. Lobe, alles bei Wenzel in Weimar.

Kleinigkeiten, so hübsch — und gewöhnlich, wie Kornblumen, oder Stiefmütterchen. Die Variationen deuten auf mehr Geschick und ein höheres Streben im Verfasser, als sich in ihnen selbst hat erweisen wollen. Sie sind hin und *wieder sogar brillant*, ohne schwer zu sein, und werden damit wohl Freunde finden.

4. Berichte.

Königstädter Theater.

(Verspätet.)

Hier ist ein Gast, Herr **Binder**, erster Tenorist am ständischen Theater in Prag, in der weissen Dame als (George Brown) und in Sargines als Sargines aufgetretten und hat sich grossen Beifall erworben. Er beweiset gute Schule und gefällt besonders durch Koloratur in der höchsten Stimmlage — wie sie eben jetzt durch Haizinger, Jäger, Diez und andre geübt und *beliebt* worden. Vielleicht hängt es damit sehr stark zusammen, dass sein Ton besonders in den wichtigsten ausdrucksfähigsten Korden nicht frei heraustritt, sondern nach dem Gaumen gedrückt scheint. Indess möchte Ref. kein bestimmtes Urtheil über einen Sänger fällen, der durchaus musikalische Bildung und Talent verräth, und sich vielleicht in bessern Rollen ganz anders, kräftiger und tiefer auffassend, zeigt. Was lässt sich auch am Ende aus jenen Rollen machen, als ein Modegirren!

Als seine **Sophie** fand Fräulein **Gehse** gleichen und gleichverdienten Beifall. Talent, Fleiss und Eifer sind an dieser jungen Sängerin unverkennbar; wenn sie nur nicht mit den modernen Bravourpartien überhäuft werden müsste, ehe ihre Stimme befestigt ist! Auch sie lässt selten einen Ton ganz frei aus der Brust heraustreten; und wenn sie sich das nicht aneignet, so kann ihr Gesang weder bedeutend, noch lange erhalten werden. Wie will aber ein guter Rath durch den Applaus dringen, den jeder Laufer erregt! M.

5. Allerlei.

Erinnerungen aus Wien, Ungarn, Sizilien und Italien.

4.

(Fortsetzung.)

Eben war ich auf dem Wege, Ihnen ein recht anmuthig-romantisch-musikalisches Histörchen zu erzählen, da unterbrechen Sie mich grausamer Weise. Haydns und Beethovens, besonders des Letztern, näher geäusserte Kunstansichten soll ich Ihnen mittheilen. Das hat denn so seine eignen Schwierigkeiten. Sehen Sie: ich war in jenen Jahren verdammt lüstern, solcher Meister Urtheil über meine eigene Bagatellen zu hören, und traf damit, zu meinem Vortheil, ganz unschuldigerweise das einzige Mittel, sie der Wortunterhaltung weniger feind zu machen; denn auf lange mündliche und schriftliche Dissertationen ohne Notenbelege liess man sich nicht ein. (Der produktiven Kraft überhaupt so eigen.) Nun können Sie doch unmöglich verlangen, dass ich **zuerst** die, wie weltbekannt, einzig nur bei Künstlern sich vorfindende, gleich der vestalischen Keuschheit heilige Bescheidenheit verletzen, und unter dem Schein einer gefälligen Willfahrung, Ihnen die Bekanntschaft solcher Sachen gleichsam aufdringen soll; was doch unumgänglich nothwendig wäre, wollten Sie die, bei dieser Gelegenheit vorgefallenen, für mich interessanten Ausserungen jener Meister, vollkommen verstehen. Solcher Bedenklichkeiten enthoben zu sein, muss man heutiges Tages

wenigstens einige Dutzend grosser Opern in die Welt geschickt haben; sollte deren Grösse auch nur in der Länge bestehen, und ihre Melodien in, dem Gemeingut schon tausendmal geraubten und wieder verkauften beliebten Floskeln, welche aber von geschmeidigen Kehlen unter Protektion schöner Augen u. s. w. süss kandirt, dem Publikum neu zugeführt, sich aller Herzen (die, wie Ihnen bekannt, bei unsrer Generation einen leichtern Eroberungspunkt eingenommen) bemeistern, mit überraschender Abwechslung einer imponiren-Armee Instrumenten, wo Kraft und Erhabenheit durch Posaunen-, Trompeten-, Panken- und Trommel-Schall (obligate Haubitzen und Kanonen wird die zunehmende Geschmacksverfeinerung schon noch hinzufügen) sich prachtvoll — — — „Um des Himmelswillen, welch unnützer Wortschwall!" Ja, da haben Sie's nun! Warum setzen Sie auch eine zarte musikalische Seele durch verfängliche Aufgaben in Verlegenheit. „Aber Sie könnten mir doch, statt diesem Gallimathias wenigstens" — — Ich errathe, was Sie sagen wollen — Ja, so ein Extrakt von dem, was Sie wünschen, lässt sich machen.

Sehen Sie, so wie man Beethovens musikalischen Genius mit J. Pauls dichterischem sehr richtig verglichen: so liefen auch des Erstern Ansichten in Betreff der, bei Erschaffung vollendeter genialischer Werke, nothwendig obwaltenden Kräfte mit denen des Letztern, wie in einen gemeinschaftlichen Brennpunkt zusammen. Beethoven meinte nämlich in dieser Hinsicht im Ganzen was J. Paul sagt: „Liebe Leute, habt nur vor allen Dingen recht viel Genie!" nur dass Ersterer noch unmittelbarer die seltsame Idee damit verband, dass tiefes Studium, Ausbildung des Geschmacks und reiche Erfahrung, je mehr Talent, je weniger schaden können. Will man sich daher, so bedingt, von Beethovens Grundsätzen ein treffendes Bild machen, so denke man sich ihn an der Seite seines Genius, auf diesen zeigend, die Worte im Munde:

Voilà mon maître, mon législateur, mon tout! (Gelegentlich von einzelnen Kunstbemerkungen desselben.)

Was Haydn betrifft, so hatte ich durch weitere Berathschlagungen Gelegenheit zu bemerken, dass trotz seiner Aeusserung: „ich schreibe wie es mein Herz diktirt," der grösste Künstler-Schalk hinter ihm steckte. Die Entwürfe mussten allerdings auch in den bessern Momenten gemacht werden; aber die fleissigste Ausarbeitung, die feinste Ausfeilung, folgten. Keine zu weit führende Abschweifung, nichts Dunkles, Schwankes, kein leerer Bombast wurde geduldet. Kamen neue, der Grammatik zuwiderlaufende Tonverbindungen vor: so mussten sie originelle Erfindung und geläuterter Geschmack vertheidigen. Ueberhaupt hielt er besonders darauf, dass jedes Stück durch seinen bestimmten und zugleich reich motivirten Karakter ein vollendetes Ganze bildete.

Hat Haydn auch nicht die originelle Fantasie Beethovens, nicht Mozarts feurig gedrungene Sprache, die aus den innersten Tiefen des menshlichen Herzens nur die edelsten Empfindungen verkündet: so steht er doch wieder in seiner schönen Eigenthümlichkeit — ich nenne nur erhabene Ruhe, Klarheit, immer heitere Laune — glanzvoll neben beiden. Was ihn aber ganz vorzüglich verehrungswerth macht, ist sein sichtbares Streben, unbeschadet seines eigenen Werthes, nicht nur mit dem Zeitgeist fortzugehen, sondern sogar das Neueste immer selbst zu schaffen; nicht blindlings den Eingebungen seines Geistes zu folgen, sondern ihn durch stete Uebung seinem Willen unterthan zu machen. Darum waren auch seine Aeusserungen öfters: „Genie ist eine Begünstigung der Natur; der Zufall verlieh es uns, wie dem Erben seine Reichthümer; es auszubilden, durch Studium zu begründen, nur zu den edelsten Zwecken anzuwenden: ist allein unser Verdienst."

Wie Beethoven und Jean Paul, so wurden Haydn und Göthe, gewiss mit Recht, für Geistesverwandte gehalten; auch theilten Letztere ihre Kunstansichten. Denn von Göthe ist ja das für Künstler, besonders unsrer Zeit, nie genug zu beherzigende Sprüchlein:

Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nicht: eh' man was Gutes macht,
Muss man es erst recht sicher kennen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 28. März. — Nro. 13. — 1829.

Vierter Bericht
über die
„Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi“
von
Johann Sebastian Bach.

Die zweite Aufführung der grossen Passionsmusik fand am 21. März mit demselben, oder vielmehr erhöhtem Erfolg statt. Wiederum fassten Saal, Vorsäle und Hinterzimmer nicht die Menge der Zuhörer, und Hunderte begehren und hoffen Wiederholung dieser Feier, dergleichen noch von keinem jetzt Lebenden erhört worden. Ein grosser Theil der Zuhörer der ersten Aufführung wurde auch in der zweiten erblickt; sie freuten sich der tiefern und reichern Erkenntniss des grossen Werkes; und an die Stelle gespannter Erwartung war das freudige Gefühl getreten, dass ihnen, *dass der Welt* ein grosses lange vergrabenes und vorenthaltenes Gut zurückgewonnen — gesichert sei. Gleiche Freudigkeit und Sicherheit schien besonders die im Chor Singenden zu beseelen, deren Vortrag eine Genauigkeit, eine Kraft und Wärme zeigte, wie sie in Berlin noch nie erhört worden; wie sie sich auch nur an einem solchen Werk offenbaren kann. Der grösste Gewinn ist wol im ersten Chor der gewesen, dass der Choral:

Choral.

O Lamm Got - - - - tes un - - - - schul - - - - - dig

Fl.

C. als wie ein Lamm kommt ihr Töchter helft mir kla - - - - - - - - - - - - - - - -

A. klagen helft mir kla - - - - - - - - - -

T. helft mir kla - - - -

B.
C.B.

aus dem überreichen Gewebe der Doppel-Chöre und des Doppelorchesters in einer Klarheit und Bestimmtheit hervordrang, die in der ersten Ausführung noch nicht erlangt worden war. Herr Felix Mendelssohn, dessen Sorgfalt und Fleiss durch den glänzenden Erfolg der ersten Ausführung nur erhöht werden konnte, hat den Choral von allen (männlichen und weiblichen) Solostimmen und einzelnen Chor-Sopranen singen, mit Klarinetten und Flöten in der höhern Oktave begleiten lassen, und den Andrang der Chöre, ohne ihre Kraft zu brechen, so weit gemässigt, dass Alles in schönstem Ebenmaasse hervortrat. Eben so gelang der wundervolle figurirte Choral, der den ersten Theil schliesst.

Unter den Ausübenden verdankt wiederum Herrn Stümer seiner schwersten und reichsten Aufgabe die allgemeinste Auszeichnung. Man könnte ein Buch füllen mit der Zergliederung seines Vortrags; und in der That, es wär' eine grosse Schule für alle edelstrebenden Sänger. Aber dazu müsste man Bachs Recitation kennen, die überall, zu gleicher Zeit, den Sinn des Ganzen und die besondre Bedeutung jedes Worts, jeder Silbe mit der tiefsten und vollkommensten Wahrheit erfüllt Nur auf das Geradewohl erinnern wir an einen der weniger auffallenden Sätze:

Evangelist.

Und der Verräther hatte ihnen ein Zeichen gegeben und gesagt: welchen ich küssen werde, der ist's, den greifet.

Man hört in Herrn Stümers Gesang die Scheu, Aengstlichkeit, und zugleich die Aufregung, in die ihn die begonnene Missethat versetzt. Es war das volle Bild des nächtlich heranschleichenden Verräthers mit seinen Helfern, das dem Sänger vor schwebte und von ihm in den Hörern lebendig wurde. Mit gleicher Tiefe waren die wichtigsten und unwichtigsten Sätze erfasst. Herr Stümer hat sich als wahrhaft grosser Sänger hier gezeigt, mehr als er in allen neuen Opern Gelegenheit gehabt hätte. Er freue sich, dass der würdigste Anlass ihm den schönsten Ruhm gebracht; und herzlich freuen wir uns, ihn zu verkünden.

Noch liegt uns ob, folgenden vorbereitenden Aufsatz aus dem Konversationsblatt und ein Gedicht unsern Lesern und spätern Kunstgenossen zu überliefern.

Ueber die Passions-Musik von Johann Sebastian Bach,

von Droysen.

Wir halten für ungemein wichtig, dass zu Berlin in unsern Tagen Bachs Passionsmusik wieder zur Kenntniss des Publikums gebracht worden ist. Wir danken es dem Herrn F. Mendelssohn mit demselben Danke, den Göthe verdient, dass er zuerst die tiefsinnige Kunst des gothischen Kirchenbaues wieder erkennte, und seinen französirten Zeitgenossen verständlich machte; wir danken ihm mehr, denn nicht die Musik einer verschollenen, unserm Bewusstsein entfremdeten Zeit, noch eines Glaubens, über den wir in Wahrheit weit hinaus sind, nicht die Musik eines katholischen Domes, die sich mit Weihrauchdampf und unverstandnem Gebet mischt, auf dass sich in ihr das ganz zerschlagene und zerknirschte Gemüth betäube oder aufgebe, vielmehr die Musik des freien, evangelischen Glaubens der Gottvertrauenden, sich selbst erkennenden Andacht ist es, die uns wieder gegeben wird. Sie gehört nicht der Kunst und ihrer Geschichte allein an, vielmehr, wie es der wahrhafte Zweck der Kunst nur sein kann, der Gemeinde, dem Volk; nicht dem Urtheil, das heute, wie es scheint, allein für Kunstgenuss gilt, dazu denn jedes Werk gleiche Gelegenheit giebt, vielmehr dem Glauben und der Andacht, dass jeder das Heiligste und Wahrste, was er in sich trägt, wiederfinde geläutert und verklärt zur würdigsten Gestalt, in der er sich selbst geniesse und die ganze Fülle und Kraft seiner Frömmigkeit.

Es ist die Kunst heute fast verarmt, ihr Inhalt fade Zufälligkeit, sie selbst nur leere, schmückende Form, zu anderm Schmuck zweckloser Thees oder langweiliger Soupers auch ein Ziergefäss; man könnte es fortlassen und Thee und Austern würden doch schmecken. — Bach hat die Leidengeschichte Christi nach dem Evangelisten Matthäus komponirt für seine evangelische Gemeinde zu Leipzig, dass sie sein sollte als Gottesdienst. Damals las jeder fleissig die Bibel und hörte fleissig die Prediger, und nun in der stillen Woche hatte er sich fern gehalten vom Geräusch und den Geschäften der Welt, hatte andächtig mit seiner Familie in dem Evangelium gelesen und nachgedacht über das Leiden Christi und die Erlösung; dann am Charfreitage war es ganz ernste Ruhe in der Stadt, und die Strassen geräuschlos und der Markt leer, und alle Glocken riefen zur Kirche. Da hörte er eine erbauliche Predigt von Christi

und Gottes Gnade, und nahm das heilige Nachtmahl mit den Seinen, mit seiner Gemeinde, und alle beteten und sangen mit ihm: O Haupt voll Blut und Wunden. Für solchen Tag, für solche tiefste Andacht, für solchen innigsten Ernst der Selbsterkenntniss und des Gebetes hat Bach seine Passionsmusik geschrieben, das ist: die ewige Geschichte des Geistes und seiner Erlösung, wie sie lebt in der Brust jedes Christen; das ist ein Eigenthum unsers evangelischen Glaubens, dass das wunderbare Werk der Erlösung nicht verschlossen bleibt und ein Mysterium für die bange Seele, sondern sie ist offenbar worden und aller Tage die reichste Erkenntniss und das unvergängliche Bewusstsein von Gottes ewiger Gnade und der Erlösung durch Jesum Christum.

So denken wir ist diese Musik zu hören, so wünschen wir mag alle Kunst wieder gewinnen, was sie bis auf das Andenken verloren hat, Andacht und den Ernst ewiger Wahrheit, denn sie ist göttlichen Wesens; man soll den Künstler hören mit gläubigem Ernst, um zu begreifen, was er aus dem Innersten hervorschuf, nicht mit frecher Dreistigkeit ihn wägen, mit ungeweihtem Verstande über ihn richten, oder es kommt die Stunde und ist schon gekommen, dass man das Gottlose hochachtet, weil man das Heilige besudelt, und die armseligste gemeinste Alltäglichkeit auf den Thron hebt, da man das Ewige, wie einst den Juden den Heiland geschmäht und geschlagen und gekreuzigt hat. Es thut der unbekümmerten Gedankenlosigkeit unsrer Tage noth, dass solcher Anmaassung und Unwürdigkeit des Einzelnen, der sein Recht, das heilige, schwererrungene seines unendlichen Werthes als Individuum, verkennt und zum heillosesten Unrecht verkehrt, Grosses und Tieferschütterndes entgegen trete, an dem er sich erkenne und bekehre; und solche Umkehr soll und muss Kunst und Religion und Wissenschaft bewirken und sie selbst durchdringen. Es macht die Kunst jetzt einen Anfang, und vieles Grosse, das in der Zeit sich bildet und zu wirken beginnt, wird sich freudigen Muthes anschliessen an diese, die theuerste und wichtigste Erscheinung unsrer Tage.

Auch soll man das nicht verkennen, dass Bachs Musik, das wahrhafte Eigenthum und Erzeugniss unsers evangelischen Glaubens, zuerst wieder lebendig wird in unsrer Stadt, dem Antlitz unsers preussischen Vaterlandes. Preussen ist das Land des Protestantismus, es ist geboren in den Wehen der Reformation, es ist gewiegt und grossgewachsen unter dem Waffenlärm des dreissigjährigen Religionskampfes; seitdem hat in Preussen das Evangelium seine Heimath gefunden und grossartige unablässige Vertretung, und ist fortan kein Unterschied zwischen unserm Vaterlande und dem Lande des Protestantismus, er ist durch uns, wir durch ihn gehalten und stark, Preussen eine wahrhafte Angel und Heerd der Geschichte. Ist auch das Interesse der Religion über die Angst und den Lärm der letzten Zeit fast verstummt, fast vergessen, es kehrt die Zeit doch zurück, wo wir erkennen, was Noth thut, wo die Religion wieder Mittelpunkt und Zweck unsers Lebens und unsers Staates wird, wo wir unsern Trost und unsre Würde finden in ihr. Und die Zeit ist gekommen, in Haupt und Gliedern, bei Alt und Jung ist die Regung mächtig geworden und unwiderstehlich; wer bliebe da nach?

Darum freuen wir uns, dass auch die Kunst und vor allen sie mit ihrer alleindringlichen Gewalt solche Richtung kühn und rüstig ergreift, dass die feierlichste Aeusserung ächt evangelischer Erkenntniss und Frömmigkeit wiederum Eigenthum der Zeit, und wir hoffen es, Eigenthum der Gemeinde werden soll.

Zur Erinnerung
an die
Aufführung der Passionsmusik
von
Johann Sebastian Bach,
am 21sten März 1829.

Die heil'ge Zeit der Leiden war erschienen,
Es schwieg die Freude und die laute Lust;
Nur Einem Schmerze schien die Welt zu dienen,
Des furchtbar grossen Frevels sich bewusst;
Der Frühling selber zögerte zu grünen,
In Trauer hüllend seine Blüten-Brust,
Als hätt' auch er den Ruf des Weh's vernommen,
Das über Ihn, den Heiland war gekommen.

Da tief bewegt vom allgemeinen Wehe
Der Meister hin zu seiner Harfe tritt,
Den Blick gerichtet nach des Kreuzes Höhe,
An welchem er einst für uns alle litt;
Ihm ist, als wenn er ihn auf's Neue sehe,
Den Schrecken, wie er durch die Erde schritt,
Als wenn auf's Neue mit der Einen Leiche
Das Leben selbst und die Natur erbleiche.

Und schmerzhaft greift er in die goldnen Saiten,
Dass laut sie rauschen von der Meisterhand;
Und wie die Töne wogend nun entgleiten
Und mit ihm schweben nach dem Leidensland:
Da möcht' er gern der Welt in Worten deuten
Den grossen Schmerz, den seine Seel' empfand,
Dass sich die Töne in dem Worte bewähren
Und tönend sich die Worte ihm verklären.

Und nahm das Wort, vom Geiste selbst geründet,
Nicht wie die Kunst es drechselt und verdreht,
Wie es der Jünger schlicht und recht verkündet,
Vom reinen Geist der Wahrheit frisch durchweht;
Und als er so den heil'gen Sang gegründet
Auf's Evangelium, wie's geschrieben steht,
Der Meister starb und — seine schönste Habe,
Sie ruhte schlummernd nun mit ihm im Grabe! —

Und hundert Jahre waren fast vergangen,
Die Enkel dachten jenes Schatzes nicht,
In ird'scher Lust den seichten Sinn befangen,
Vergassen sie das göttliche Gedicht;
Nur Wen'ge fühlten inniges Verlangen
Den Schatz zu bringen an des Tages Licht,
Und vor der Mode eitlem Glanz-Geflimmer
Erblasste schier sein heilig-stiller Schimmer.

Da kam ein Jüngling, überreich an Gaben,
Ein Glücklicher, wie Wenige beglückt,
Der hört vom Schatze, der da ruht begraben,
Vom Hochgesang, der Heilige entzückt,
Ein Quell, so reich, um eine Welt zu laben,
Und nun auf ewig, schien es, ihr entrückt,
Und als er sie vernimmt die Leidenstöne:
Da staunt er ob der wunderbaren Schöne.

Und ihn ergreift das innig-fromme Leben,
Das aus den Klängen ihm entgegen tönt;
Ihm ist, als seh' er selbst ihn niederschweben,
Den Geist des Herrn, den einst die Welt verhöhnt,
Und er beschliesst den Wunderschatz zu heben,
Dass er des Sängers frommen Schatten söhnt;
Er will das Unaussprechliche verkünden
Und wieder neu den alten Schmerz entzünden.

So mit des Genius kräftigen Gewalten
Die heil'ge Schöpfung er ins Leben ruft. —
Da steigt es wie prophetische Gestalten
An's Licht empor aus der verhüllten Gruft,
Und eine Welt beginnt sich zu entfalten,
Darin es weht wie Geist und Heil'gen-Duft,
Und drüber schwebt in herrlichster Bewährung
Des Menschensohnes göttliche Verklärung. —

Wie nun auf Schätzen, wenn sie lang gelegen
Und unberühret in der Erde Nacht,
Nun plötzlich durch ein übermächt'ges Regen
Entrungen ihrer mitternächt'gen Macht,
Gedoppelt ruht der zauberhafte Segen,
Und wie gestärkt vom tiefen Schlaf erwacht:
So wirkt auch jetzt mit überird'scher Stärke
Der hohe Geist in diesem Gotteswerke.

In Schaaren strömt die andachtsvolle Menge,
Der Kunst geweihte Halle fasst sie kaum,
Und sie vernimmt die wundersamen Klänge,
Und alles schweigt im überfüllten Raum;
Ein jeder lauscht und höret die Gesänge,
Des frommen Meisters Gott-erfüllten Traum,
Und nur gewohnt, sich leidlich zu erbauen,
Wähnt jeder jetzt das Heiligste zu schauen.

Mit Petro weinend fühlt er bittre Reue,
Auch ihm ja krähet der prophet'sche Hahn,
Erfüllt von Demuth schwöret er auf's Neue,
Ihn abzuthun des Hochmuths leeren Wahn
Und mit der Jünger glaubensvoller Treue
Zu wandeln ewig auf der Liebe Bahn.
Und sieh! — versöhnet aus dem Reich der Geister
Schaut lächelnd nieder der verklärte Meister!

Wir aber wollen einen jeden loben,
Der an dem Werke treu geholfen hat,
Und ihn, den Jüngling, der den Schatz gehoben
Und sich bewährt in schönster Mannesthat,
Ihn segne selbst der Hohe-Meister droben,
Er leite ihn auf seines Geistes Pfad,
Und — scheidet er, begleitet ihn, ihr Manen,
Des christlich-frommen, göttlichen Titanen! —

Zum Schluss dieser Berichte wiederholen wir das Wort eines geschätzten Mitarbeiters über die Bedeutung des Wiedererscheinens alter Meisterwerke. — „Es giebt alte Werke, deren Wiederholung so wenig als ein Beweis des Stillstandes *) angesehn werden darf, wie die tägliche Wiederholung des Glaubens und der Bitten des Herrn. Diese Werke sind wie das Wort, von dem wir leben, wenn wir erkennen: der Mensch lebt nicht vom Brodt allein. Ja es giebt alte Werke, die wir nicht wiederholen können, sondern auferstehen lassen müssen."

Marx.

3. Beurtheilungen.

La dolcezza, la Melanconia, la Simplicità, trois nocturnes caracteristiques pour le Pianoforte par Henri Herz. Simrock in Bonn.

Bis jetzt ist von Herrn Herz noch nichts, als „Futter für Pulver" (Finger) in dieser Zeitung angezeigt worden; jetzt kommt etwas „für's Herz": drei einfache Sätze mit zarter Kantilene und verschwebender Begleitung in weiten Arpeggien, wenig Fertigkeit, aber dafür Zartheit des Vortrags, besonders Unterordnung der begleitenden Hand (oder Finger) unter die melodieführende, und reizende Nüancirung in letzterer fodernd. Herr Herz hat es darauf abgesehn, zarte Herzen zu schmelzen, indem er vor ihnen zerschmilzt; und es kann ihm nicht fehlen, denn er hat selbst empfunden und sein Gefühl mit gutem Geschick, mit trefflicher Benutzung des Instrumentes ausgesprochen. Er selbst scheint (nach der sorgfältigen Bezeichnung des Vortrags zu urtheilen) sich dabei wohl zu fühlen und Ref. freut sich, ihn hier in einer ungleich edlern Tendenz zu finden, als der eiteln Fingerspielerei.

*) In Bezug auf die missverständige Aeusserung eines Franzosen.

4. Berichte.

Königliches Theater.

Freitag, den 20. März ward „Armide," von Gluck, unter Mitwirkung fast aller ersten musikalischen Talente des königl. Theaters gegeben. Es ist erfreulich zu bemerken, dass die königliche Theaterdirektion darauf hinausgeht, die vorhandenen Kräfte mehr in Thätigkeit zu bringen, und besonders Werke dieser Art nicht nachlässig besetzen zu lassen.

In italischen Opern und dem grossen Haufen ihres Gleichen ist es es sehr oft hinlänglich, wenn die Hauptpartieen ziemlich besetzt sind; aber in Werken unsers einzigen Gluck giebt es wohl Partieen, die weniger haben als andre, aber keine Nebenpartieen — alles hat fast gleiche Bedeutung, Kraft und Leben; erfodert daher wenigstens in Hinsicht der Bildung lauter Virtuosen. Wird man der geistigen Ausführung derselben eben so viel Aufmerksamkeit widmen, und namentlich das Gehaltvollere, Gediegenere, die höhere Begeisterung, welche diese Werke zur wahren Darstellung erfodern, zu erringen suchen: so gehen wir einem schönern Ziele entgegen.

Sonntag, den 22. „Joseph in Egypten." Herr Bader sang mit seiner sonoren Stimme, und spielte, wie wir es von diesem ausgezeichneten Künstler immer zu hören gewohnt sind; einige Verzierungen gegen das Ende, da diese sogar nicht an ihrem Platze waren, hätte ich ihm allein gerne erlassen. Fräul. v. Schätzel sang ihre Partie ganz des sanften, frommen Benjamin würdig. Herr Schäfer als Gast sang und spielte mit Ausdruck; ob seine Stimme in der Tiefe die nöthige Kraft und Fülle einer vollkommenen Basstimme besitzt, (etwas jetzt so Seltenes, aber höchst Wünschenswerthes) liess sich in dieser Partie nicht bestimmt entscheiden. Das Ganze belebte sichtlich Herrn Rebensteins höchst geistreiches Spiel. Der sichere und reine Einsatz und Aushalt der Trompeten in den höhern Tönen, verdient beiläufig noch einer rühmlichen Erwähnung; man hört bei dergleichen Stellen oft die besten Bläser straucheln. J. N.

Musik in Leipzig.

(Fortsetzung.)

Im ersten Konzerte dieses Jahres (dem 9ten Abonnementskonzert) erregte die Harfenspielerin Dem. Bertrand Aufsehn, welche eine Phantasie nebst Variation (auf das Thema aus „Joseph") von ihrer Komposition vortrug. Ihre Virtuosität und Präzision ist anzuerkennen, aber häufig geht in kräftigern Partieen durch hastiges Reissen der Saiten Ton und Vortrag verloren. Auch fehlen ihrem Spiele die Uebergänge vom Piano zum Forte in der Regel sehr. Das Quintetto concertante von Lindpaintner verfehlt seinen Zweck zu gefallen, wie gefallsüchtige Damen, welche alle ihre Reize — auflegen, um die Liebhaber anzuziehen. Die Guirlanden-Arie Rossinis, von Fräulein Grabau vorgetragen, entsprach diesem Zwecke weit besser; hier ist wenigstens reizender Gesang. Noch hörten wir an diesem Abende wieder C. M. v. Webers feierlich-heitere Jubel-Ouvertüre und Beethovens vierte Symphonie B-dur No. 4, welche mit dem gewohnten Eifer und Fleisse (die V. Celli angenommen) von unserm Orchester ausgeführt wurde. In ihr zeigt sich der Meister in Klarheit und Fülle eigner Gedanken. Das Te Deum von Neukomm erhielt wenig Beifall. Es bewegt sich diese Musik auch zu sehr in veralteten Formen und Gängen. Der schöne Quartettgesang mit Chorbegleitung: „Te ergo quaesumus" ist das beste im Ganzen. Mit diesem einfachen Style stimmt aber wieder nicht recht das Bravoursolo des Tenors „Et rege eos." In der in diesem Werke allzuhäufig angewendeten Form der Fuge zeigt sich Herr Neukomm als gründlicher Arbeiter.

Im neunten Konzerte hörten wir zuerst eine neue Symphonie von Nohr, Musikdirektor der herzogl. Kapelle in Meiningen. Zwar ist das Ganze ohne hervorragende Originalität und lässt den höchsten Maasstab der Beurtheilung nicht anwenden; dessen ungeachtet verdient der Künstler Aufmunterung und Lob wegen der guten Bearbeitung seiner Gedanken. Das Menuett und das Rondo hielten wir für die besten Sätze, in Hinsicht auf Arbeit und klaren Effekt; das Adagio dagegen bietet keine klare Melodie dar und ist zu sehr verwickelt, auch hat das Allegro ei-

nige seltsame, nicht genug motivirte Uebergänge. Ein fröhliches Gloria von Haydn folgte. Nachher trug Dem. Bertrand mit Fräulein Reichold ein Duett für Harfe und Piano von Herz, und im zweiten Theile Variationen von ihrer Komposition auf der Harfe vor. Wir haben von dieser Virtuosin, die auch einige Male auf der Bühne spielte, schon gesprochen. Sehr nahm man ihr das Stimmen zwischen den Variationen übel, das sie vor Anfang ihres Spiels vergessen zu haben schien. Es könnte auch nicht schaden, wenn man zuweilen unserm Orchester, welches besonders im Konzert vor und zwischen den Stücken unerträglich viel nicht sowohl stimmt als vielmehr stimmend phantasiert, einige Zeichen des Missfallens gäbe, da andere Mittel nicht zu helfen scheinen. Duette, wie das komische aus dem „Türken in Italien," gehören, auch wenn sie untadlich und mit italienischer Leichtigkeit vorgetragen werden, was bei deutschen Worten an sich nicht leicht ist, doch nicht eigentlich fürs Konzert. Im zweiten Theile hörte man eine früher beliebte Ouvertüre aus der Oper „die Sylphen" von Himmel und das erste Finale aus Boyeldieus „Johann von Paris," in welchem Fräulein Grabau die Hauptpartie besser, als wir sie seit langer Zeit auf der Bühne gehört, vortrug.

Im zehnten Konzerte wurde Spohrs Ouvertüre zu „Pietro von Abano" wiederholt, und besser verstanden, als früher. Das Stück steigert sich mit Wirkung bis zum Schlusse, und die Düsterkeit, mit welcher es beginnt, weicht mit jedem Schritte dem klar hervortretenden Gedanken. Auch ist die Behandlung kräftig und gedrängt. Zu der darauf folgenden Arie von Isouard: „Nein ich singe nicht" fehlte unsrer Sängerin das leichte, neckende Wesen, das aber auch auf der Bühne ungestörter hervortreten kann. Herr Konzertmeister Matthäi spielte darauf eine Einleitung nebst Rondo für die Violine von seiner eignen Komposition. Die Einleitung beginnt mit Recitativ, welches eine sehr effektvolle Orchesterbegleitung hat; der Mittelsatz beruhigt vielleicht zu sehr, in dem schliessenden Rondo aber sollte der Polonaisenrhythmus etwas mehr hervortreten, der hier durch widerhaarige Passagen verdunkelt wird. Der Vortrag des Herrn Konzertmeisters ist durch Delikatesse ausgezeichnet und berühmt. Am Schlusse des ersten Theils trug Fräulein Grabau mit einem vielansprechenden Bassisten, der auch eine kräftige Stimme besitzt und sich nur den Gaumton abgewöhnen sollte, welche fast alle haben, die mit ihm aus derselben Schule kommen, ein brillantes Duett aus Spohrs Berggeist (2r. Akt) vor, das im Konzerte nur zu flüchtig vorüberrauscht. Der zweite Theil bereitete dem Publikum wieder ein Fest für sich — Beethovens Symphonie No 5. d. i. C-moll-Symphonie, über die man in wenig Worten nichts, in vielen niemals erschöpfend sprechen kann. Der triumphirende Schlussatz ist die glänzendste Erhebung und Apotheose des Meisters.

Das eilfte Konzert führte zuerst zu einem originellen Meister — zu dem Abt Vogler zurück. Seine eben so originelle, als einfache und gediegene Symphonie wird hier von Zeit zu Zeit wie ein alter Wein zur Stärkung genossen. Fräul. Grabau trug eine Scene von Mozart mit oblig. Pianoforte (Ch'io mi scordi di te), trefflich begleitet von dem Herrn Musikdirektor Pohlenz vor; aber die wundervollen Modulationen der Singstimme, welche langsam in der Höhe fortschreiten, sagen ihrer Stimme nicht zu. Fräul. Reichold spielte das beliebte Pianofortekonzert von Ries aus Es-dur (op 42) und vielleicht das frischeste dieses Meisters mit Präcision und Eleganz. Webers Ouvertüre zur Euryanthe begann den zweiten Theil; das Favoritduett aus Spohrs Jessonda folgte von Fräulein Grabau und dem Tenor Herrn Montius, zwei der schönsten Stimmen, welche ganz besonders für diese sentimentale Gattung geeignet sind, vorgetragen. In dem ersten Finale aus Euryanthe, welches diesen musikal. Abend beschloss, missglückten in der Hauptpartie ein Paar Töne. Das darf man in Läufen, wo überhaupt manches vom Glück abhängt, dem Sänger nicht zu hoch anrechnen, wenn es auch im Augenblicke stören sollte.

Im zwölften Konzert hörten wir zuerst eine neue Ouvertüre von (dem wackern Kirchenkomponisten) Drobisch. Der Verf. weiss gut mit seinen Gedanken umzuspringen, und sucht für den Mangel an Originalität und Fülle der Phan-

tasie durch fleissige Ausarbeitung der gewählten Gedanken einigermaassen zu entschädigen. Für die Scene eus Rossini's „Donna del lago" gebt unsrer Sängerin die Stärke der tiefen Töne eb. In dem Concertino für Bassposaune komponirt von C. G. Müller (Mitglied des biesigen Orchesters) und vorgetragen von unserm ersten Posaunisten Herr Queisser hörten wir wieder, was auf diesem Prachtinstrumente Geschmack und Bravour verbunden leisten können. Vorzüglich schön, und zu zarten Uebergängen geeignet sind die Mitteltöne unsers Künstlers. In dem köstlichen Terzett aus Fidelio (Gut, Söhnchen gut) fehlte nur der zweiten Partie (Marzelline) die eingreifende Kraft des Vortrags. Der zweite Theil bot dem Publikum wieder ein Fest, die Symphonie Beethovens No. 6 — genannt Pastoralsymphonie. Welcher Tonkünstler neuer Zeit het in so reicher Verschiedenbeit die Welt in Ton erfasst!

Im dreizehnten Konzert, welches mit Mozarts tiefmelancholischer G-moll-Symphonie eröffnet wurde, haben zwei Stücke, die wir sonst auf der Bühne sehr gut hörten, durch gelungene Ausführung das Publikum angezogen; nämlich Scene, *Duett und zweites* Finale aus Spontinis Vestalin, wo Fräul. Grabau und der Dilettant, welcher den Licinius sang, vortrefflich recitirten; 2) ein Ensemble aus Paers Sargino, welches sich sehr gut für Konzert eignet. Die Cavatine von Weber (Glöckchen im Thale) sprach als Zwischenstück durch den seelenvollen Vortrag der Fräulein Grabau sehr an; bei dem Potpourri für die Hoboe aber, von Kummer, geblesen von Herrn Rückner, nehmen wir ungern die Ungunst wahr, wahr, mit welcher ein tüchtiges Talent zu kämpfen hat, wenn es sich einem so schweren Instrumente widmet, wie des genannte ist.

Des vierzehnte Abonnements-Konzert eröffnete die trefflich vorgetregene Ouvertüre der Vestalin. Nach einem Concertino für die Clarinette von C. M. v. Weber (geblesen von dem Orchestermitglied Hrn. Heinze) und der Favorit-Cavatine aus Rossinis gazza ladra di piacer u. s. w. deren Vortrag doch nicht vollkommen ausgearbeitet war, folgte die Scene, Aria und erstes Finale aus der Vestalin, welches die Kraft unserer angestrengten Sängerin etwas überstieg. Im zweiten Theil wurde, um Beethovens grössere Symphoniewerke diesmal ohne Ausschliessung in chronologischer Folge zu geben, seine Schlecht von Vittoria aufgeführt. Des Geistreiche der Behandlung ward bei dieser untergeordneten und bedingten Aufgabe dennoch anerkannt.

Im funfzehnten Konzerte hörten wir zum ersten Male Spohrs dritte Symphonie, welche kürzlich bei dem Verleger dieser Zeitung erschienen ist; in der That ein grosses, den Mann ehrendes Werk, welches wir seiner zweiten Symphonie weit vorziehen. Schade, dass nicht Proben genug angestellt werden konnten, um dieses Werk in grösserer Vollkommenheit zu hören. Der erste Satz, oder das Allegro ist der kleinste, einfachste und kräftigste in des Tonsetzers edelster Weise. Dem zweiten, oder dem Adagio, fehlt eine originelle Grundmelodie; die Hauptmelodie dieses Satzes erscheint ohne bestimmte rhytmische Absätze. Aber die Ausführung ist in der That meisterhaft und der vereinte Gebrauch der VCelli und Violonen von vortrefflichem Effect. Das Scherzo hat am wenigsten gefallen; es würgt sich in allen Stimmen durch chromatische Sätze fort und mag auch vollendeter, als bei uns, vorgetragen, keine besonders ansprechende Wirkung hervorbringen. Ebenfalls sehr komplicirt, aber am meisten neu und erfreulich ist das Finale. Doch wir werden über dieses Werk, das doch auch in Berlin nun zur Aufführung gekommen und wahrscheinlich auch mehrere fleissige Proben einstudirt worden ist, wahrscheinlich in diesen Blättern etwas Ausführlicheres und Gründlichers lesen. Ausserdem wurde in den letztgenannten Konzerten mehreres wiederholt — unter andern auch Marschners Ouvertüre zum Vampyr mit glänzendem Effecte. Ein junger Violinist des biesigen Orchesters Namens Winter, Schüler unsers Matthäi, legte seine erste Probe in einem Violinkonzerte von Rhode ab. Reinheit, Genauigkeit und Fleiss erwarben ihm die Aufmunterung des Publikums.

Im sechszehnten Konzerte (26. Fbr.) hörten wir eine neue Ouvertüre von Carl Eberwein (in Weimar) gesetzt zu dem Monodram Proserpina von Göthe; klar, mit Interesse gearbeitet

und gut instrumentirt. Fräulein Grabau sang die grosse Scene, mit Chor aus Spohrs Berggeist: hier zum ersten Male — eine Scene, in welcher die feierlichen Horntöne, welche wie Stimmen der Kindheit rufen, mit der ahnungsvollen Bangigkeit und dem Flüstern der aus der Unterwelt hervorbrechenden Geister einen hinreissenden Kontrast bilden. Siehe (übrigens Jahrg. 1827 S. 338 1 Kol.). Wir danken Fräulein Grabau, diese Scene, die sie auch vortrefflich vortrug, auf das musikal. Repertorium des Konzerts gebracht zu haben. Das Konzert für die Flöte, welches Herr Belke gesetzt hat und vortrug hat die widersprechende Aufgabe, das Brillante mit dem Anmuthigen jenes Instruments zu verbinden; daher der bunte Styl dieses Musikstücks, in welchem das Rondo noch am meisten anspricht. Den ersten Theil dieses Konzerts beschloss das zweite Finale aus Lodoiska von Cherubini, eine Musik von anerkannter meisterhafter und energischer Karakteristik, trefflich einstudirt und vorgetragen; obwohl im Konzerte begreiflicher Weise minder wirksam, als auf der Bühne. Was die Singenden anlangt, so müssen wir hier vornehmlich den Bassisten Herrn Pögner auszeichnen, der auch, und noch mehr in dem gedachten Finale aus der Vestalin seine Fortschritte im deklamatorischen und melodischen Vortrag bewiesen hat Da die Stimme ziemlichen Umfang, besonders in der Tiefe, und viel Biegsamkeit und Routine hat, und Herr Pögner nun auch zur Bühne übergegangen ist, so lässt sich noch viel von seiner musikalischen Ausbildung versprechen.

Dies führt mich auf die gegenwärtige Oper in Leipzig; über die freilich nicht viel Erfreuliches zu sagen ist. Herr Bethmann aus Berlin, der die Interimsunternehmung bei uns dirigirt, wirkt mit beschränkten Kräften. Sein nächstes Absehen ist darauf gerichtet, durch Schauspiele, Lustspiele, Farçen und Vaudevilles, so fleissig als möglich einstudirt, sich, seine Gesellschaft und das Publikum zu unterhalten und im beschränkten Kreise so viel als möglich zu leisten. Von der untergegangenen Oper des Hofrath Küstner sind die in ersten Partien brauchbare Frau Streit (welche für die Zukunft eine Anstellung an der Weimarschen Bühne angenommen hat) und Hr. Höfer (der als zweiter Tenorist noch jeder Opernbühne nützlich sein kann) von ihm engagirt worden. Hr. Fürst, welcher, seit wir ihn hörten, an Stimme und Vortrag nicht gewonnen hat, war nur erst kurze Zeit hier anwesend, und sang einige Mal zwischen den Akten. Vor Kurzem ist ein Tenorist, Namens Forner, zu der Gesellschaft gekommen, der aber in Hinsicht der Stärke und des geringen Umfangs seiner Stimme als Georg in der weissen Dame nicht befriedigte. Jetzt hat Mad. Kressner geb. Pohlmann Gastrollen zu geben angefangen (weisse Dame); da sie aber, wie wir hörten, nicht bei Stimme gewesen, so versparen wir unsern Bericht über sie. Ausserdem ist nun auch der obengenannte Herr Pögner als erster Bass angestellt, welchem seine theatralische Ungewohntheit noch etwas genirt. Also zerstreute Kräfte, die kein Ganzes bilden! Schwierige grosse Opern konnten daher bis jetzt nicht gegeben werden; daher auch die Konzertdirektion, wie man aus obigem Berichte sieht, mehrere grössere Ensembles aus Opern von klassischem Werth, welche das Publikum gegenwärtig nicht in dramatischer Darstellung hören kann, in diesem Winter in dem immer ausserordentlich zahlreich besuchten Konzerte aufführen lässt. Die übrigen Personen der Bethmannschen Gesellschaft, welche zum Theil auch singen wollen, werden mit Nachsicht getragen. Gegeben wurde von grössern Singspielen nur: Freischütz, weisse Dame, Tyroler Wastel, Teufelstein, und von Vaudevillen: List und Phlegma, Fest der Handwerker, die Schneidermamsells, der alte Feldherr, in welchem kleinen Situationsstück wir den geschmackvollen und angenehmen Vortrag zweier Romanzen von Seiten des Herrn Nabehl (als Kosziusko) ausgezeichnet gut und allgemein ansprechend fanden.

Von fremden Virtuosen besuchte uns noch der Pianofortspieler Hr. Kuhlenkamp aus Göttingen, auch als braver Instrumentalkomponist bekannt. Er trug im Theater ein Pianofortkonzert von Herz und Variation über den Marsch aus Rossinis Moses von seine eigene Komposition mit verdientem Beifall vor. Sein Spiel ist kräftig fertig und von Ausdruck.

Am 26. Januar machte Herr Kapellmeister Schneider aus Dessau auch unser Publikum mit seinem neuen Oratorium: Christus der Meister bekannt. Es bewährt den Meister, der mit den Fortschritten der neuen Instrumentalmusik die Gründlichkeit seiner grossen Vorgänger Händel und Bach zu verbinden sucht. Die Chöre sind wieder das Wirksamste darin und der Schluss ein Duett mit dem nachfolgenden Wechselchor die Krone des Ganzen. Die Aufführung liess von Seiten des Orchesters und der zahlreichen, durch die eigene Leitung des Meisters vereinten Dilettanten nichts zu wünschen übrig.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
Hierbei ein Anzeiger No. 4.

Verzeichniß von Büchern und Musikalien,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 4. Den 28. März. 1829.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Literarische Notiz.

Wenn in's Künftige Schriftsteller, welche noch nicht mit mir in Verbindung stehen, die Güte haben an mich Beiträge zu dem von mir herausgegebenen Taschenbuche „Gedenke-mein" zu senden, so muß ich selbige ersuchen diese unter doppelter Adresse, die innere: „Für das Gedenkemein" die äußere: „An die Stuhrsche Buchhandlung in Berlin am Schloßplatz Nr. 2." und zwar frankirt einzuschicken, auch was sich auf ihren Namen und Wohnung so wie Honorar bezieht, besonders deutlich zu schreiben. Dann, aber nur dann, wird bald Antwort erfolgen. Archibald.

An alle Buchhandlungen Deutschlands wurde versandt (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu erhalten:

Grabbe, Don Juan und Faust, eine Trágödie. 8. cart. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Der Verfasser dieser Dichtung, die ebensowohl durch die Wahl des Gegenstandes als durch dessen Ausführung von hohem Interesse ist, hat schon durch seine früher erschienenen dramatischen Dichtungen (2 Bde. 1827) bewiesen, welche großartigen Anlagen in ihm ruhen, und zu welchen Erwartungen sein ausgezeichnetes dichterisches Talent berechtigte. Dies ist auch das übereinstimmende Urtheil der deutschen kritischen Blätter über seine ersten, von jugendlich dichterischem Feuer lodernden und durch eben so große Mannigfaltigkeit als wahrhaft poetische Kraft ausgezeichneten Leistungen gewesen, und selbst in England hat sich durch das Organ des Foreign, Quarterly, Review im Septemberheft 1828, dieser interessanten literarischen Erscheinungen des Auslandes gewidmeten Zeitschrift, dieselbe Anerkennung auf höchst ausgezeichnete and für den Verfasser ehrenvolle Weise ausgesprochen.

Wir enthalten uns über das gegenwärtige Stück, dessen Idee sich in der Gegenüberstellung des Strebens nach dem Sinnlichen und Uebersinnlichen in den beiden Charakteren des Don Juan und Faust begründet, absichtlich jeder weiteren Ausführung, da das Publikum bald durch eigne Ueberzeugung finden wird, daß so wahre poetische Schöpfungen keiner weiteren Anpreisung bedürfen.

Joh. Christ. Hermannsche Buchhandlung
in Frankf. am Main.

In der Hofbuchdruckerei in Altenburg ist so eben erschienen (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34) zu erhalten:

Guzmann d'Alfarache
von
Matheo Aleman

nach Lessings Bearbeitung aus dem Französischen, übersetzt von Friedrich Gleich. 4 Bände, Subskriptionspreis 1 Thlr. 15 Sgr.
oder:

Sammlung der ausgezeichnetsten humoristischen Romane des Auslandes. 6r.—7r. Band.

Librairè d'Alexandre Mesnier à Paris.

On souscrit à Berlin chez A. M. Schlesinger, libraire.

Unter den Linden No. 34.

REVUE FRANÇAISE.

Et quod nunc ratio est, impetus ante fuit. (Ov.)

ANNÉE 1829.

La Revue française commence sa seconde année: son succès, pendant la première; a dépassé l'attente de ses fondateurs. Quelques progrès qu'ait déjà faits parmi nous le goût des études fortes, plusieurs personnes semblaient douter qu'un recueil de ce genre, publié à d'assez longs intervalles, consacré à l'examen des ouvrages et des questions les plus graves, intéressât vivement un grand nombre de lecteurs. Ces craintes étaient mal fondées: le public s'est montré convaincu que ce qui est sérieux doit être traité sérieusement, et que la gravité ne nuit point à la variété ni à l'intérêt. La Revue française a abordé, comme elle l'avait promis, toutes les sciences, tous les sujets; elle a donné des articles étendus sur la législation, l'administration, l'économie politique, la philosophie morale, la physiologie, l'histoire, la litterature, elle a suivi les évènemens et résumé les débats de la politique pratique. Par toutes les voies, elle a marché à son but, qui est de considérer, de notre point de vue national, les grands travaux de l'esprit humain en Europe: en toute occasion, elle est demeurée fidèle à son caractère, qui est de rechercher, avant toutes choses, la vérité et l'utilité publique. En persévérant dans la même ligne, ses rédakteurs redoubleron d'efforts pour continuer de mériter le suffrage public; ils étendront leur travail à tous les sujets qui n'ont pu y occuper encore autant de place qu'il leur en est dû; 1° à la statistique, de plus en plus importante à mesure que les études et les idées deviennent plus positives: 2° aux sciences naturelles, qui ne doivent rien perdre de l'éclat dont elles ont brillé en France; 3° aux voyages. si intéressans aujourd'hui que toutes les parties du monde si lient si étroitement les unes aux autres; 4° aux littératures étrangères, dont la connaissance doit étendre et anrichir la littérature nationale, bien loin de l'effacer ou de la dénaturer; 5° à la poésie enfin, aux mémoires, aux romans et à tous les ouvrages d'une forme moins sérieuse, où se révèlent les

moeurs des peuples. La Revue Française s'empressera de rendre compte de toutes les productions importantes dans ces divers genres, en choisissant celles auxquelles les circonstances prêteront un intérêt particulier, et en s'appliquant à y faire surtout ressortir ce qui pourra amener qnelque utile application.

Le Bulletin Bibliographique, destiné à faire connaître, par de courtes analyses', tous les ouvrages de quelqua valeur qui n'auront pu être l'objet d'un examen étendu, recevra un nouveau développement.

Rien ne nous paraît plus propre à caractériser avec vérité, dans l'avenir comme dans le passé, la Revue Français que de joindre ici la table des articles contenus dans sa première année, en en indiquant les auteurs. C'est, à ce qu'il nous semble, le meilleur des prospectus, et aussi la meilleure des garanties.

V. De la législation des Visigoths. Par M. Guizot.
VI. De l'administration communale. Par M. de Barante.
VII. Oeuvres inédites de madame Guizot, publiées par M. Guizot. Par M. Villemain.
VIII. Bibliographie étrangère. Par M. *****
IX. Bibliographie française. Sciences morales et historiques. Littérature et beaux arts. Par M. ******

CONDITIONS.

La Revue Française paraît tous les deux mois, en Janvier, Mars, Mai, Juillet, Septembre, Novembre.

Prix de l'abonnement.

	F.	C.
Pour l'année.	36	—
Six mois.	18	—
Affranchissement pour la France.		
Pour l'année.	5	—
Six mois.	—	50
Affranchissement pour l'étranger.		
Pour l'année.	10	—
Six mois.	5	—

Le Bureau d'abonnement est à **BERLIN**, chez *SCHLESINGER*, libraire. Les lettres et paquets doivent y être adressés franc de port.

Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34., ist erschienen:

Zu Polterabenden. Eine Sammlung von Anreden für Einzelne und Scenen für gesellschaftliche Vereine, mit Andeutungen über die Kostüme. Nebst Strohkranzreden. Herausgegeben von Karl Müchler. Mit einem Titelkupfer. Geheftet. Preis 1 Thlr. 15 Sgr.

Bei der immer allgemeiner werdenden Sitte, den Vorabend einer ehelichen Verbindung durch einen sogenannten Polterabend und durch Ueberraschungen zu feiern, ist eine Sammlung von dazu geeigneten scherzhaften und ernsten Gedichten immer mehr Bedürfniß geworden. Der Herausgeber dieser Sammlung hat dafür auf die mannigfaltigste Weise gesorgt; man findet darin für diejenigen, welche ohne Verlarvung solchen Polterabenden beiwohnen wollen, verschiedene Gedichte; dann für Verlarvungen einzelner Personen oder Mehrerer, welche sich zu diesem Zweck vereinigen wollen, in den verschiedensten Charakteren, und auch für die Vorfeier von Silberhochzeiten. Es ist dabei mit Umsicht auf die verschiedenen Stände in der bürgerlichen Gesellschaft Rücksicht genommen worden, und die Strohkranzreden, sinnig und zart gehalten, sind eine Zugabe, die man in allen bisher erschienenen ähnlichen Sammlungen vermißt. Mit wenigen Ausnahmen sind alle diese Polterabendspiele und Strohkranzreden von dem Herausgeber selbst, und die Andeutungen über das Costüme bei den Verlarvungen werden Vielen gewiß sehr willkommen sein. Druck und Papier sind sauber und das Titelkupfer, den Rübezahl darstellend, kann auch gleich demjenigen, der als solcher auf einem Polterabendfest erscheinen will, dazu dienen, in welcher Verlarvung er sich zu verhüllen hat.

Zur Nachricht für Singvereine.

Bei N. Simrock in Bonn am Rheine sind folgende ältere Werke, als: Messen, Oratorien, Cantaten etc. im Klavierauszuge und in besonders gedruckten Sing- oder Chorstimmen zu haben. (NB. die Chorstimmen werden in beliebiger Anzahl geliefert und der Bogen von 2 Blättern oder 4 Seiten mit 4 Sgr. pr. St. bezahlt.)

Bach, C. Ph. E. Motetto: „Gott Deine Güte reicht so weit," von Gellert; für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Klavierauszug nebst den einzelnen Singstimmen 16 Sgr. Die 4 Singstimmen allein 8 Sgr.

Eberwein C. Op. 11. Anbetung. Cantata von Köhler. Für idem Klavierauszug 1 Thlr. 20. Sgr. Die 4 Singstimmen allein 14 Sgr..

Falk, von. Op. 1. Auferstehn, von Klopstock. Für id. Klavierausz. nebst den einzelnen Singstimmen 24 Sgr. Die 4 Singstimmen allein 8 Sgr.

— Op. 3. Preis des Schöpfers, von Gellert, für idem Klavierausz. nebst den einzelnen Singstimmen 20 Sgr. Die 4 Singstimmen allein 8 sgr.

Fesca F. E. Op. 26. Der 103te Psalm, Hymne für idem Klavierausz. 1 Thlr. 10 sgr. Die 4 Singstimmen allein 20 sgr.

— Ein vierstimmiger Satz aus dem 13ten Psalm, für id. Klavierausz. nebst den einzelnen Singst. 8 sgr.

— An die heilige Cäcilia, Gedicht von Robert, für idem Klavierauszug nebst den einzelnen Singst. 10 sgr. Die 4 Singst. allein 4 sgr.

Gluck C. de. De profundes, für id. Partitur mit unterlegtem Klavierausz. nebst den einzelnen Singstimmen 24 sgr. Die 4 Singst. allein 8 sgr.

Graun C. H. Der Tod Jesu, Passions-Cantate, von Ramler, Klavierausz. 2 Thlr. 4 sgr. Die 4 Chorst. allein 26 sgr.

Händel G. F. Der 100ste Psalm, Klavierausz. 1 Thlr. 10 sgr. Die 4 Chorst. allein 22 sgr.

— Judas Maccabäus, Oratorium nach Mozarts Bearbeitung, Klavierausz. von L. Hellwig. Deutscher Text 4 Thlr. 8 sgr.

Hasslinger T. Missa für 2 Tenor- und 2 Basstimmen ohne Begleitung. Klavierausz. zum Einüben 1 Thlr. 2 sgr. Die 4 Singst. allein 1 Thlr. 2 sgr.

Haydn J. Die Schöpfung, Oratorium. Klavierauszug 3 Thlr. 6 sgr. Die 4 Chorst. allein 1 Thlr. 4 sgr.

— Die Jahreszeiten, Oratorium. Klavierausz. 5 Thaler 10 sgr. Die 4 Chorst. allein 1 Thlr. 22 sgr.

— Die 7 Worte des Erlösers am Kreuze. Klavierauszug 2 Thlr. 20 sgr. Die 4 Singst. allein 1 Thlr. 10 sgr.

— Missa à 4 voci No. 1 in B. Lat. und deutscher Text. Klavierauszug 2 Thlr. 12 sgr. Die 4 Singst. allein 1 Thlt. 14 sgr.

— Motetto: Insanae et vanae curae (Des Staubes eitle Sorgen) Klavierausz. nebst den einzelnen Singst. 20 Sgr. die 4 Singst. allein 8 Sgr.

— 9 Quartetten, fur Sopran, Alt, Tenor und Bass im Klavierausz. nebst beiliegenden Singstimmen:

No. 1. Die Beredsamkeit: Freunde, Wasser machet stumm. . . . . 12 sgr.
No. 2. Alles hat seine Zeit: Lebe, liebe, trinke, lärme. 12 sgr.
No. 3. Die Harmonie in der Ehe: O wunderbare Harmonie. 12 sgr.
No. 4. Der Augenblick: Inbrunst, Zärtlichkeit, Verstand. 12 sgr.
No. 5. Die Warnung: Freund, ich bitte, hüte dich. 16 sgr.

No. 6. Danklied zu Gott: Du bist's, dem Ruhm und Ehre. 12 sgr.
No. 7. Abendlied zu Gott: Herr, der du mir das Leben. 12 sgr.
No. 8. Der Greis: Hier ist alle meine Kraft. 12 sgr.
No. 9. Wider den Uebermuth: Was ist mein Stand? 20 sgr.
— 4 Terzetten im Klavierauszog nebst beiliegenden einzelner Singstimmen:
No. 1. An den Vatter, für Sopran, Alt und Bass 12 sgr.
No. 2. Daphnis einziger Fehler, für 2 Tenor und Bass 12 sgr.
No. 3. An die Frauen, für idem. 12 sgr.
No. 4. Betrachtung des Todes. Für Sopran, Tenor und Bass. 12 sgr.

Mozart W. A. Missa zu 4 Singst. No. 1. in C. Latein. Text. Klavierausz. 1 Thlr 18 sgr. Die 4 Singst. allein 1 Thlr. 2 sgr.
— Missa à 4 voci No. 7. in G. Latein. und deutscher Text. Klavierausz. 2 Thlr. 20 sgr. Die 4 Singstimmen allein 2 Thlr. 4 sgr.
— Missa pro defunctis, Requiem zu 4 Singst. Lat. und deutsch. Klavierauszug 2 Thlr. Die 4 Singst. allein 1 Thlr. 12 sgr.
— Cantate: Davidde penitente. Zu 4 Singst. Klavier-Ausz. Ital. und deutsch 2 Thlr. 4 sgr. Die 4 Singst. allein 1 Thlr. 18 sgr.
— Misericordias Domini, zu 4 Singst. Lat. und deutsch. Klavieransz. nebst den einzelnen Singst. 28 sgr. Die 4 Singst. allein 8 sgr.
No. 1. Cantate: Lob der Freundschaft, für 2 Tenor und Bass nebst Chor. Klavierausz. 16 sgr. Die 3 Singst. allein 6 sgr.
No. 2. Motetto: Ob fürchterlich tobend (Nec pulvis et cinis), für Sopran, Alt, Tenor und Bass nebst Chor. Klavierauszug 16 sgr. Die 4 Singst. allein 10 sgr.
No. 3. Hymne: Gottheit! Dir sei Preis und Ehre. Für id. Klavieransz. 16 sgr. Die 4 Singst. allein 8 sgr.
No. 4. Cantate: Allerbarmer, höre! Für id. Klavierausz. 16 sgr. Die 4 Singst. allein 16 sgr.
No. 5. Cantate: Heiliger, sieh gnädig hernieder! Für id. Klavierauszug. 20 sgr. Die 4 Singst. allein 16 sgr.
No. 6. Hymne: Preis dir, Gotthait! (Splendeute te, Deus!) Für idem Klavierausz. 16 sgr. Die 4 Singst. allein 8 sgr.
No. 7. Cantate: Herr, hier vor Deinem Throne. Für idem Klavierausz. 28 sgr. Die 4 Singst. allein 16 sgr.
No. 8. Cantate: Alles, was ich hoffe (Tutte le mie speranza). Für 2 Sopran und Tenor nebst Chor. Klav. Ausz. 16 sgr. Die drei Singst. allein 6 sgr.
No. 9. Cantate: Ewiger, erbarme dich. Für Sopran, Alt, Tenor und Bass nebst Chor. Klavierauszug 1 Thlr. 2 sgr. Die 4 Singst. allein 16 sgr.
No. 10. Cantata: Mächtigster, Heiligster! Für id. Klav. Ausz. 24 sgr. Die 4 Singst. allein 18 sgr.
No. 11. Cantate: Hoch vom Heiligthume. Für id. Klav. Ausz. 24 sgr. Die 4 Singst. allein 18 sgr.
No. 12. Cantate: Herr, auf den wir schauen! Für id. Kl. Ausz. 24 sgr. Die 4 Singst. allein 18 sgr.
— 2 Chöre zu dem Schauspiel: „Thamos," für id. Klv. Ausz. 20 sgr. Die für 4 Singst. allein 16 sgr.

Müller E. Danklied, von E. M. Arndt. Für Sopr., Alt, Tenor und Bass nebst Chorbegl. 4 sgr.

Ries F. Op. 27. Der Morgen. Cantate für Sopran, Alt, Tenor und Bass nebst Chor. Klvausz. 24 sgr. Die 4 Singst. allein 16 sgr.

Rink Ch. H. Op. 59. Das Vater unser. Für id. Klvansz. nebst den einzelnen Singst. 24 sgr. Die 4 Singst. allein 8 sgr.
— Op. 63. Halleluja h, von Pfeffel. Für idem Klvansz. nebst den einzelnen Singst. 24 sgr. Die 4 Singst. allein 8 sgr.
— Op. 68. Todtenfeier f. id. Clvausz. nebst den einzeln. Singst. 1. Thlr 2 Sgr. Die 4 Singst. allein 8 sgr.
— Op. 71. Gebet für die Verstorbenen. Für id. Klvausz. nebst den einzelnen Singst. 20 sgr. Die 4 Singst. allein 8 sgr.
— Op. 73. Weihnachts-Cantate. Für id. Klvausz. nebst den einzelnen Singst. 1 Thlr 2 sgr. Die 4 Singst. allein 8 sgr.

Romberg A. Op. 25. Das Lied von der Glocke, von Schiller f. idem Klvausz. 1 Thlr. 18 sgr. Die vier Chorst. allein 26 sgr.
— Op. 28. Die Macht des Gesanges, von Schiller. Für id Ksvausz. 1 Thlr. 18 sgr.
— Op. 42. Was bleibet und was schwindet, Ode von Kosegarten. Für id. Klvansz. 1 Thlr. 2 sgr. Die 4 Singst. allein 1 Thlr. 2 sgr.
— Op. 45. Die Harmonie der Sphären, Hymne v. Kosegarten f. id. Clvausz. 1 Thlr. 2 sgr. Die 4 Singst. al. 1 Thlr. 2 sgr.
— Op. 55. Te Deum laudamus, für id. Partitur mit unterlegtem Clvausz. 2 Thlr. 4 Sgr. Die 4 Singst. allein 16 Sgr.

Schelble J. N. Gebet für die Abgestorbnen, für idem Clvausz. nebst den einz. Singst. 20 sgr. Die 4 Singst. allein 8 sgr.

Schneider Fr. Die Sündfluth, Oratorium, von H. v. Groote, Clvausz. 4 Thlr. 24 sgr. Die 4 Chorst. allein 2 Thlr. 10 sgr.

Schnyder, Xaver v. Wartensee. Die 4 Temperamente Ein komisches Quartett f. 2 Tenor- und 2 Basst. ohne Begl. Clvausz. zum Einüben nebst den einz. Singst. 24 sgr.
— Wonne der Wehmuth, von Göthe. Ein sentimentales Quartett, f. Sopran, Alt, Tenor und Bass ohne Begl. Clvausz. zum Einüben nebst den einz. Singst. 20 sgr.
— Der Frieda, Quartett f. 2 Sopran, Tenor und Bass mit oblig. Clarinette (oder Flöte) und Clvbegl. nebst den einz. Sing- und Instrumentalst. 1 Thlr. 10 Sgr.

Stegmann C. D. Ouvertüre, Chöre und Märsche zum Schauspiel: „Moses," f. 4 Singst. Clvausz. 24 sgr. Die 4 Singst. allein 10 sgr.
— Neue Melodieen zu Freimaurerliedern f. 1, 2, 3 und 4 Männerst., Clvausz. nebst den einz. Singst. 2 Hefte à 3 Thlr. 14 sgr.

Weber C. M. v. Der erste Ton, Gedicht von Rochlitz. Mit Musik zur Deklamation und Chor für 4 Singst. Clvansz. 24 sgr.

Weber G. Messe od. 5 Hymnen mit lat. u. deutschem Text f. 4 Singst. Partitur mit unterlegtem Clvausz. No. 2. in G 3 Thlr 6 Sgr. Die 4 Singst. allein 24 Sgr.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 4 April. ——— Nro. 14. ——— 1829.

2. Freie Aufsätze.

Karl Maria von Weber's Ansicht über öffentliche Besprechung der Kunstangelegenheiten.

So eben erhalten wir den dritten Theil der „*hinterlassenen Schriften von C. M. v. Weber*," deren erste Theile schon in diesen Blättern bekannt gemacht worden. Ehe sich Musse und Raum findet, die schriftstellerische Bedeutung dieses berühmten Tondichters zu betrachten, möchten wir *den Kunstgenossen* sein Vorbild in der *Sorge für die* geistige Förderung des Publikums auch auf schriftstellerischem Wege, recht nahe aufstellen. Noch immer wird diese Pflicht gegen das Publikum und dieses Mittel eigner höherer Ausbildung von den Musikern gar arg versäumt. Sie halten es für unverträglich, Komponist und Schriftsteller zugleich zu sein; sie meinen vor allem Komponiren keine Zeit dazu zu finden; sie fragen nach dem Nutzen — nämlich nach dem augenblicklich mit Händen greifbaren; sie besorgen Schaden. — Weber sah alles das anders; er erkannte und that seine Pflicht jahrelang. Hören wir ihn selbst, zumal da, was er sagt, noch ein mehrfaches Interesse befriedigt. Er unternahm „dramatisch-musikalische Notizen" zu schreiben, als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurtheilung neu auf dem K. Theater zu Dresden erscheinender Opern zu erleichtern. Folgender Vorbericht erschien.

An die kunstliebenden Bewohner Dresdens.

Indem die Bewohner Dresdens durch die huldvolle Vorsorge und bewährte Kunstliebe ihres erhabenen Monarchen, vermöge der vor sich gehenden Gründung einer deutschen Opern-Anstalt, eine schöne Bereicherung ihres Lebensgenusses erhalten sollen, scheint es dem Gedeihen der Sache zuträglich, ja vielleicht nothwendig, dass derjenige, dem die Pflege und Leitung des Ganzen für jetzt übertragen ist, die Art, Weise und Bedingung zu bezeichnen sucht, unter welcher ein solches Unternehmen in's Leben treten kann.

Es tritt des Menschen Herzen das näher, was es gründen, wachsen und fortschreiten sehen kann. Es wird ihm das lieber und werther, was es auch in seinen Theilen und Bau beobachten lernt; und was soll ihn zunächst freundlicher ansprechen, als das Treiben und Wirken der Kunst: das schöne Erzeugniss des erhöhten Lebens, zu dem jeder Einzelne im Volke eine unsichtbar mitwirkende Triebfeder ist, und sich auch als solche gewiss fühlt.

Es ist daher sogar den Verwaltern des ihnen anvertrauten öffentlichen Kunstschatzes Pflicht, dem Publikum zu sagen, was es zu erwarten und zu hoffen habe, und in wie fern man auf freundliche Aufnahme und Nachsicht von seiner Seite rechnen müsse.

Leicht und schnell sind grosse Erwartungen erregt, schwer ist es, vermöge der Natur der Sache, selbst nur gerechte Foderungen zu befriedigen.

Die Kunstformen aller übrigen Nationen haben sich von je her bestimmter ausgesprochen, als die der Deutschen. In gewisser Hinsicht nämlich. — Der Italiener und Franzose haben sich eine Opern-Gestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der

Deutsche. Ihm ist es rein eigenthümlich, das Vorzügliche aller Uebrigen wissbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend an sich zu ziehen: aber er greift alles tiefer. Wo bei den Andern es meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Theile sich zum schönen Ganzen runden und einen.

Hieraus folgt, nach der Ansicht des Verfassers, dass die Aufstellung eines schönen Ensemble's die erste Nothwendigkeit ist.

Hat eine Kunstdarstellung es erreicht, in ihrem Erscheinen nichts Störendes mitgebracht zu haben, so hat sie schon etwas Verdienstliches, das Gefühl der Einheit — bewirkt. Dieses ist durch Eifer, Liebe zur Sache und richtige Benutzung der dabei beschäftigten Kräfte zu erreichen.

Schmuck, Glanz und Enthusiasmus werden einer Kunstanstalt nur durch ausgezeichnete hohe Talente verliehen. Diese sind in der ganzen Welt selten. Bewahrt und festgehalten, wo sie sind, sind nur die Zeit, und der Segen, der jedem menschlichen Beginnen allein Gedeihen bringen kann, im Stande, diese in der Folge zu verschaffen. Wenn daher jetzt von Eröffnung der deutschen Opern-Vorstellungen die Rede ist, so können solche nur als Versuche zur Bildung eines Kunstkörpers eines Theils betrachtet werden, andern Theils als Mittel, fremde Talente, darin erscheinend, würdigen und kennen zu lernen; und endlich als eröffnete Laufbahn zur weitern Kunstbildung.

Was mit den schon vorhandenen Mitteln geleistet werden soll, empfehle ich der freundlich nachsichtsvollen Güte des richtenden Publikums. Durch die spätere Bereicherung des Personales wird nicht nur manches schon gegenwärtige Vorzügliche, zweckmässig an seinen Platz gestellt, im vortheilhaftesten Lichte erscheinen, sondern überhaupt dann erst ein planmässiger Gang in Hinsicht der Wahl der Opern und deren abwechselnder Folge, sich auf Musikgattung und scenische Tendenz beziehend — eintreten können, der dem Publikum das Beste aller Zeiten und Orte mit gleichem Eifer wiederzugeben suchen soll.

Um die Anschaulichkeit dieses Willens den Kunstfreunden näher zu bringen, hoffe ich durch nachfolgende Notizen, die jedesmal dem Erscheinen einer neuen Oper vorangehen werden, wenigstens mein Verlangen an den Tag zu legen, das Gute so weit zu fördern, als meine Kräfte es erlauben, und möge mir dabei der Wunsch nicht verargt werden, dies nicht gemissdeutet, sondern mit Liebe aufgenommen zu sehen.

Dresden, den 27. Januar 1817.

Eine Reihe gehaltvoller Notizen folgte.

Innerlich verwandt hiermit ist Webers Ansicht von Kunstkritik, die er bei Gelegenheit eines Aufsatzes „über die Tondichtungsweise Fesca's" aussprach.

„Wenn ich damit anfange, mich selbst gewissermaassen anzuklagen, so scheint mir dies die zweckmässigste Einleitung zu dem zu sein, was ich mir vorzutragen erlauben will. Ich spreche dadurch aus, was dem grössten Theile meiner Kunstbrüder gewiss oft schon eben so begegnet ist, und was, öffentlich erörtert, vielleicht mancher vorschnell gesagten Meinung eine andre Richtung giebt, die dann, wenn auch nicht laut bekannt, doch hoffentlich im Stillen beherzigt wird.

Es sind beinahe zwei Jahre, dass ich, angezogen von dem jetzt überhaupt immer seltner werdenden Streben nach innerer Vollendung in den Werken des Herrn Fesca, die ausführliche Anzeige seiner Quartette und Quintette übernahm mit all' der Liebe und Lust, die diese schönen Gebilde verdienen, und, erfreut durch die Tendenz meines Unternehmens, die musikalische Welt auf wahrhaft würdige und schöne Kunsterscheinungen aufmerksam machen, und dadurch nützen zu dürfen.

Wer mit mir die Oberflächlichkeit hasst, die seit geraumer Zeit in manchen kritischen Sprüchen heimisch geworden ist, und nicht Anmaassung genug in sich fühlt, ohne geführte Beweise Fluch oder Segen über das zu beurtheilende Werk auszusprechen, der wird auch wissen, dass eine solche Arbeit nicht in wenigen Stunden und Tagen vollbracht ist, sondern die innigste Vertrautheit mit dem Objekte so bestimmt und vollendet voraussetzt, dass alsdann durch die Beur-

theilung ein möglichst eben so lebendiges Bild des Werkes sich in der Seele des Lesers forme, dass sie ein treuer Geistesspiegel desselben seien. Je schwerer und seltner dieses immer zu erlangen ist durch die Beschränktheit des Raumes, der Beispiele und anderer nun einmal in der Natur einer Zeitschrift liegenden Hindernisse, je *mehr* Fleiss und Zeitaufwand hat eine Arbeit der Art das Recht zu fodern. Wie Vielen von uns ist aber das glückliche Loos beschieden, blos immer das, was ihnen der Geist als das Nothwendige und Nützliche zeigt, auszuführen, und ihm seine Kraft und Zeit widmen zu dürfen? Mir wenigstens wurde dies höchst selten vergönnt. Berufsgeschäfte anderer Art füllten meine Zeit, oder zersplitterten sie auf eine für solche Geistesarbeiten untaugliche Weise. Am Ende geht es einem dann damit, wie mit seinen besten Freunden. Bei gewöhnlichen Leuten kommt man mit einem Vorrathe von einmal hergebrachten Kunst- und Lebens-Redensarten bald durch, und hat sie zur Genüge versorgt. Nicht so bei denen, die man lieber und fester im Herzen trägt. Diesen etwas halb zu *geben*, widerstrebt dem liebenden *Gefühle*, und können wir ihnen nicht so ganz unsre Kraft widmen, als wir es wohl möchten, so befällt uns das drückende Gefühl, etwas vorenthalten zu haben, das sie mit Recht fodern konnten. Es entsteht eine Kluft, eine die Sache fast verleidende Aengstlichkeit, und das Ende ist, dass man, gedrängt dazu, die Arbeit lieber aufgiebt, als sie unter der Höhe wieder zu geben, die man einmal für sie in sich festgestellt hatte.

Das ist freilich nicht gut, das ist nicht recht; aber es ist so, und wer sich ganz rein weiss, der hebe den ersten Stein.

Kaum kenne ich einen der jetzt lebenden Komponisten, der nicht mehr oder weniger mit den Anzeigen seiner Werke (selbst nur der Zahl nach) unzufrieden wäre. Die meisten mögen Recht haben. Hat aber eine Redaktion nicht auch Recht, über die Komponisten und Kritiker zu klagen, wenn sie beweisen kann, dass sie es nicht an Auffoderungen, Aufträgen und Bitten aller Art habe fehlen lassen?

Wenn nun vollbürtige und gewiegte Männer selbst nicht immer in die Schranken treten können und wollen; ist es dann ein Wunder, dass der Tross oder der Einzelne, Zudringliche oft den Platz erhält, und sich brüstet im Richteramte und Grossdünkel, wenn er so ungewaschen über alles herfahren kann? Das ist denn nun schmerzlich für den wahren Kustfreund, wenn er sieht, dass das heilige Amt, Wahrheit zu verkünden, und jedem Jünger und Meister sein Inneres zu enthüllen, in unwürdigen Händen ist, und dadurch am meisten Uebles stiftet, dass die der Kritik so nothwendige Achtung und Beachtung verschwindet. Aber wird braven Männern nicht auch oft dieses Geschäft verbittert? Der Pygmäen, die das anch' io sono pittore gar zu gern sich anmaassen wollen, sind zu viele. Kömmt ein Urtheil über sie, das ihrer geträumten Grösse nicht huldigt, so haben sie zu Einwendungen, Gegenreden und Spitzfindigkeiten immer Raum und Lust und verleiden so endlich dem redlichen Manne, der alle seine Zeit doch nicht allein diesem Kunstzweige, oder wenigstens nicht solchen Kunstallotrien widmen kann, das ganze Geschäft. Diese Männlein sind es, die auch gar zu gern wissen wollen, wer sich an sie gewagt habe, um wiederum nach ihrem Zwerg-Maasstabe beurtheilen zu können, ob sie ihn auch für voll annehmen sollen. Es ist gewiss, dass sich viel für und gegen den Gebrauch der Anonymität sagen läst, und dass die vorwaltenden Umstände darüber entscheiden.

Wenn ich z. B. es mir zum Grundsatze gemacht habe, stets meinen Namen zu unterzeichnen, so geschieht das theils, weil ich als Selbstproducent mir nicht das unbedingte Richteramt über meine Mitbrüder anzumaassen wage, sondern nur als ein seine Ueberzeugung aussprechendes Individuum erscheinen will, und andern Theils auch aus eigenthümlichen Verhältnissen, die mich vielleict sogar Rücksicht nehmen lassen auf das Gekläff einer Menge von Schwachen, die im Beurtheiler nur immer den zu sehen glauben, der das Recht hat, schadenfroh unter verhüllendem Mantel sein Müthchen kühlen, oder Gnade und Protektion angedeihen lassen zu dürfen.

Im Ganzen halte ich sehr viel von dem Nutzen und der Wirkung der Anonymität, und man frage sich selbst nur recht ehrlich, ob ein

so gegebenes Urtheil, vorausgesetzt, dass es alle Eigenschaften eines dergleichen rechtlichen habe, das heisst: dass es mit Gründlichkeit und Wohlwollen ausgesprochen sei — nicht vielmehr als Repräsentant der Volksstimme, oder, mit andern Worten, der reinen, rücksichtlosen Wahrheit — erscheine und einwirke, als das mit einem Namen bezeichnete, bei dem wir uns selten von den dabei sich unwillkührlich mit eindrängenden individuellen Neben-Ideen rein halten können, und besonders beim Tadel gar zu geneigt sind, in der Person selbst etwas zur Entschuldigung unsrer Fehler aufzusuchen. Das Lob lässt man sich wohl schon eher gefallen.

Aus allem diesem geht nun wohl das Resultat hervor, dass man, die Sache praktisch angesehen, in Ruhe abwarten möge, was Schicksal und Zufall verfügen, dass die Komponisten nicht unwillig werden sollen, wenn nicht alle Federn sich eilends für sie in Bewegung setzen.

Dass die Redaktionen und besonders die Herausgeber der kritischen Blätter sorgfältiger der Kunst-Entwickelung in der Zeit folgen, und den wenigen Männern, die mit Liebe und Einsicht sich der Kritik widmen, ihr herbes Geschäft auf jede Art zu erleichtern und angenehmer zu machen suchen sollen, und dass auch die Kritiker mit besonnener Auswahl und mit mehr Berücksichtigung des auf das Fortschreiten in der Kunst Einwirkenden und mit wohlwollender Strenge (der Strenge des liebenden Freundes oder Vaters) zu Werke gehen mögen.

Uebrigens waltet zu Aller Trost die unsichtbare Nemesis über allen Werken, und ungegründetes Lobpreisen rettet so wenig die Eintagsfliege vorm Tode und der Vergessenheit, als verspritzter Giftgeifer das wahrhaft innere Leben ertödten kann.

Jedes Werk trägt den Keim seines Lebens und Todes in sich, und die Zeit ist der wahre Probierstein des Guten und Schlechten."

Später, wie gesagt, ein Naheres über diese Leistungen Webers. M.

3. Beurtheilungen.

Biographie W. A. Mozart's nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beilagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Facsimile, von Georg Nikolaus v. Nissen, königl. Dänischem wirklichem Etatsrath und Ritter von Dannebrog-Orden. Nach dessen Tode herausgegeben von Constanze, Wittwe v. Nissen, früher Wittwe Mozart. Leipzig gedruckt und in Kommission bei Breitkopf und Härtel.

Dieses Werk bietet zu schätzbare Materialien über das noch lange nicht genug bekannte Leben und Wirken jenes grossen musikalischen Genius dar, als dass wir nicht versuchen sollten, unsern Lesern durch zweckmässige Auszüge noch grösseres Interesse für dasselbe zu erwekken. Der Name des Helden erspart uns jede Einleitung.

Sein Vater Leopold Mozart, Vice-Kapellmeister, Violinist und Anführer des Orchesters in der Fürst-Erzbischöflichen Kapelle zu Salzburg war als der Sohn eines Buchbinders zu Augsburg am 14. Dezember 1719 geboren, hatte zu Salzburg die Rechte studirt, darauf als Kammerdiener bei dem Grafen von Thurn, Domherrn daselbst, gedient, und 1743 seine musikalische Laufbahn bei dem Erzbischof begonnen.

Er wird als tüchtiger Violinist und Kapellmeister gerühmt, und erscheint durchgängig als ein frommer, redlicher, umsichtiger, dem wahren Künstler-Ruhm nachstrebender Mann und eben so zärtlicher in gleichem Sinne für seine Kinder thätiger Vater.

Man hat von ihm: Versuch einer gründlichen Violinschule, ein Werk, das von dem grössten Nutzen gewesen ist; ferner 6 Violin-Trios 1740 von ihm selbst in Kupfer radirt und 12 Klavierstücke 1759 zu Augsburg unter dem Titel: „der Morgen und der Abend, den Einwohnern von Salzburg melodisch und harmonisch angekündigt;" ferner eine Operette „Bastien und Bastienne;" „la Cantatrice ed il Poeta," Intermezzo zu zwei Personen; „musikalische Schlittenfahrt" (arrangirt für Pianoforte, bei Kühnel in Leipzig); ferner im Mannskript 12 Oratorien und andre Kirchensachen, mehrere theatralische Werke, worunter die Semiramis und die „verstellte Gärtnerinn" bekannt sind, Pantomimen und über 30 grosse

Serenaden, viele Konzerte für Blase-Instrumente und mehrere Trios.

In der Ehe mit Anna Bentlina (geb. 25sten Decbr. 1720) Pflegetochter von St. Gilgen erzeugte er 7 Kinder, von denen jedoch nur eine Tochter und ein Sohn am Leben blieben. Jene geb. den 29. Aug. 1751 hiess Maria Anna; dieser geb. am 27. Jan. 1756 erhielt die Namen Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb oder Amadeus.

Seit dem siebenten Jahre der Tochter gab der Vater allen anderweitigen Unterricht auf, um sich ganz der Unterweisung seiner Kinder im Klavierspiel und überhaupt in der Musik zu widmen. Beides fassten sie begierig und leicht auf. Die Tochter machte 1762 bis 1768 die Reise nach Frankreich, England, Holland und Wien mit, und nahm Antheil an der Bewunderung, die man ihrem Bruder bewiess. Sie gab später in Salzburg Unterricht, lebte dann von 1784 bis 1701 in glücklicher Ehe mit Freiherrn Johann Baptist von Berchtold zu Sonnenburg, Salzburgischem Hofrath und Pfleger zu St. Gilgen, und kehrte hierauf nach Salzburg zurück, wo sie noch im Jahre 1826 in ihrem 76sten Lebensjahre nicht aufgehört hatte im Klavierspielen Unterricht zu ertheilen.

Als der Unterricht seiner Schwester begann, zeigte der Knabe Mozart (damals drei Jahr alt) schon den regsten Sinn für Musik. Er unterhielt sich oft lange beim Klavier mit Zusammensuchen und Anschlagen der Terzen, und war entzückt, wenn es ihm glückte, ein harmonisches Intervall zu treffen. Als vierjähriger Knabe behielt er immer die brillantesten Solostellen der Konzerte im Gedächtnisse. Im vierten Jahre seines Alters fing sein Vater gleichsam zum Scherze spielend an, ihm einige Menuets und andere Stücke zu lehren. Zu einer Menuett brauchte er eine halbe Stunde, zu einem grössern Stück eine Stunde, um es zu lernen, und es dann mit der vollkommensten Nettigkeit und mit dem festesten Takte zu spielen. Von nun an machte er solche Fortschritte, dass er in seinem fünften Jahre schon kleine Stücke komponirte, die er seinem Vater vorspielte und von diesem zu Papier bringen liess.

Vor der Zeit, ehe er Musik kannte, war er, seinem lebhaften Temperamente nach, für jede Kinderei, wenn sie nur mit einem wenigen Witz gewürzt war, so empfänglich, dass er darüber Essen und Trinken und alles Andere vergessen konnte. Ueberall zeigte sich ein liebendes, zärtliches, lebhaftes Gefühl in ihm, so dass er die Personen, die sich mit ihm abgaben, oft zehn mal an einem Tage fragte, ob sie ihn lieb hätten! und wenn man es ihm im Scherze verneinte, sogleich die hellen Thränen im Auge zeigte. Aber von der Zeit an, wo er mit der Musik bekannt wurde, verlor er allen Geschmack an den gewöhnlichen Spielen und Zerstreuungen der Kindheit, und wenn ihm ja noch diese Zeitvertreibe gefallen sollten, so mussten sie mit Musik begleitet sein. Wenn z. B. er und ein gewisser Freund vom Hause, der sich viel mit ihm abgab, Spielzeug aus einem Zimmer in's andre trugen, musste allemal derjenige von beiden, der leer ging, einen Marsch dazu singen, oder auf der Geige spielen. Sein Tonsinn behielt nun die Oberherrschaft.

Er war in diesen Jahren überaus gelehrig, und er begriff zugleicher Zeit auch andere Wissenschaften; so machte ihn der mit dem Ton- und Farbensinne so innig verbundene Zahlensinn in der Folge zu einem der geübtesten Rechenmeister, welcher Wissenschaft er sich eine Zeit lang mit demselben umfassenden Eifer wie der Tonkunst widmete, so dass er darüber alles Andere, selbst die Musik, auf einige Zeit zu vergessen schien. Als er z. B. rechnen lernte, waren Tisch, Sessel, Wände, ja sogar der Fussboden von ihm mit Kreide voll Ziffern geschrieben. Er war im Ganzen voll Feuer, und hing jedem Gegenstande leicht an. Aber bald war es wiederum die Musik, von der seine Seele voll war, und mit der er sich unablässlich beschäftigte.

Unser Mozart hatte als Knabe noch keine Kenntnisse der Komposition, gleichwohl verfiel er auf den Gedanken, ein Klavierkonzert zu komponiren. Konnte er auch kein wirkliches Kunstprodukt liefern, so zeigte er doch einen kindischen Versuch für das, was er werde leisten können, wenn seinem Talente die Regeln der

Kunst zu Hülfe kämen. Er strich aus, wischte und klekste so lange an dem Machwerke, bis er glaubte es vollendet zu haben. Als sein Vater aus der Kirche mit einem Freunde nach Hause zurück kam, trafen sie den kleinen Wolfgang mit der Feder beschäftigt an. Was machst Du denn da? fragte ihn sein Vater.

Wolfg. Ein Konzert für das Klavier; der erste Theil ist bald fertig.

Vater. Lass sehen, das muss was Saubres sein.

Wolfg. Nein, es ist noch nicht fertig.

Der Vater nahm es ihm weg und zeigte seinem Freunde dies Geschreibsel, das man vor Kleksen kaum lesen konnte, indem es grösstentheils auf ausgewischte Dintenflecke hingeschrieben war; denn der Kleine hatte allemal mit der Feder bis auf den Grund des Dintenfasses getaucht, und so musste denn der Feder immer ein Fleck entfallen, den er dann mit der flachen Hand wieder auswischte und immer wieder darauf fortschrieb. Beide Freunde lachten anfangs über diesen Galimathias von Noten. Als aber der Vater die Komposition selbst mit Aufmerksamkeit betrachtete, blieb sein Blick lange starr auf das Blatt geheftet, bis endlich helle Thränen, Thränen der Bewunderung und der Freude, seinen Augen entfielen. Es waren nämlich Gedanken darin bemerkbar, die weit über seine Jahre gingen. „Sehen Sie, Freund," sagte er mit Rührung und Lächeln, „wie Alles richtig und nach der Regel gesetzt ist; nur kann man es nicht brauchen, weil es so ausserordentlich schwer ist, dass es kein Mensch zu spielen im Stande wäre." — „Dafür," fiel der kleine Wolfgang ein, „ist es auch ein Konzert; man muss so lange exerciren, bis man es heraus bringt. Sehen Sie, so muss es gehen." Er fing nun an zu spielen, konnte aber auch nur so viel herausbringen, dass man sah, welches seine Ideen gewesen waren. Denn er hatte sich damals den Begriff gebildet, dass Konzert spielen und Mirakel wirken einerlei sein müsse; darum war sein Aufsatz von zwar grösstentheils richtigen, aber so schwer zusammengesetzten Noten, dass es selbst jedem Meister unmöglich war, sie zu spielen. Uebrigens war das Konzert mit Trompeten und Pauken und Allem, was sich blasen und geigen lässt, besetzt.

Zu dieser Zeit hatte es der Knabe in der Musik schon so weit gebracht, dass der Vater ohne Bedenken auch das Ausland zum Zeugen der ausserordentlichen Talente seines Sohnes machen konnte.

Der Vater führte die Kinder zuerst nach München am 12. Jan. 1762, wo beide bei dem Churfürsten die grösste Bewunderung erregten.

Nach der Rückkehr reiste der Vater noch in demselben Jahre am 19. Sept. nach Wien.

Auf der Reise ward er in Passau von dem Bischof fünf Tage aufgehalten; gab zu Linz mit den Kindern ein Konzert, und setzte zu Ips in der Franciskaner-Kirche durch das Orgelspiel seines Sohnes alles in Erstaunen. Zu Wien wurden die Kinder dem Hofe vorgestellt, und sehr wohl aufgenommen. Als Zeugniss dessen und für den freundlichen zuthulichen Karakter des jungen Mozart dient, was der Vater schreibt:

Nachts waren wir zu Stein, und am Mittwoch langten wir hier an. Auf der Schanzelmauth wurden wir ganz geschwind abgefertigt, und von der Hauptmauth gänzlich dispensirt. Das hatten wir unserm Herrn Woferl zu danken, denn er machte sogleich Vertraulichkeit mit dem Mauthner, zeigte ihm das Klavier, machte seine Einladung, spielte ihm auf dem Geigerl ein Menuett.

Noch heute lässt mir die Zeit nicht zu, Ihnen mehr zu sagen, als dass wir von den Majestäten so ausserordentlich gnädig aufgenommen worden sind, dass man meinen Bericht für eine Fabel halten würde. Der Woferl ist der Kaiserin auf den Schooss gesprungen, hat sie um den Hals genommen und rechtschaffen abgeküsst. Wir sind von 3 bis 6 Uhr bei ihr gewesen, und der Kaiser kam selbst in das zweite Zimmer hinaus, mich hinein zu holen, um die Infantin auf der Violine spielen zu hören. Gestern, als am Theresien-Tage, schickte die Kaiserin uns durch den geheimen Zahlmeister, der in Gala vor unsre Wohnung gefahren kam, zwei Kleider, eins für den Buben, eins für das Mädel. Der geheime Zahlmeister wird sie immer nach Hofe abholen. Heute Nachmittag müssen sie zu den zwei jüngsten Erzherzögen, dann zu dem genannten Grafen Palffy. Gestern sind wir bei dem

Grafen Kauniz und vorgestern bei der Gräfin Kinsky und dem Grafen Udefeld gewesen.

(Leopold M. Brief No. 3.)

Wien, 19, Oktober 1762.

— — — — Heute wurde ich zum geheimen Zahlmeister gerufen. Er empfing mich mit der grössten Höflichkeit und fragte im Namen des Kaisers: ob ich mich nicht hier noch einige Zeit aufhalten könnte? Meine Antwort war: dass ich mich Seiner Majestät zu Füssen legte. Der Zahlmeister händigte mir darauf 100 Dukaten ein, mit dem Beisatze: dass Seine Majestät uns bald wieder rufen werden.

Der junge Mozart wurde überall hin verlangt, jedoch unglücklicher Weise von dem Scharlachfieber befallen, und dadurch auf vier Wochen unthätig gemacht.

Von dieser Reise hat man noch folgende Anekdote. Als der Knabe einst bei der Kaiserin war, führten ihn zwei der Erzherzoginnen, unter welchen die nachmalige unglückliche Königin von Frankreich, Antoinette, war, herum. Er fiel auf den, ihm ungewohnten, geglätteten Fussboden. Die eine der Prinzessinnen machte *sich nichts* daraus; die andre, Marie Antoinette, hob ihn auf und that ihm gütig. Er sagte zu ihr: „Sie sind brav; ich will Sie heirathen.“ Sie erzählte das der Mutter, und als diese den Wolfgang fragte, wie ihm dieser Entschluss käme, antwortete er: „Aus Dankbarkeit; sie war gut gegen mich, während ihre Schwester sich um nichts bekümmerte.“

Bis jetzt hatte Mozart blos das Klavier gespielt, und es schien, als wenn man bei der beispiellosen Fertigkeit, mit welcher er für seine Jahre dieses Instrument behandelte, an einen Knaben keine Foderung, auch andre Instrumente zu spielen, wagen dürfe. Aber der Geist der Harmonieen, der in seiner Seele wohnte, kam allen Erwartungen und allem Unterrichte bei weitem zuvor. Er hatte aus Wien eine kleine Geige mitgebracht, die er dort geschenkt bekommen hatte, und auf der er, wider Wissen des Vaters, Fortschritte gemacht hatte. Kurz darauf, als die Familie wieder nach Salzburg zurückgekehrt war, kam Wenzel, ein geschickter Geiger und ein Anfänger in der Komposition, zu dem Vater Mozart und bat sich dessen Erinnerungen über 6 Trio's aus, die er während der Abwesenheit der Mozartschen Familie gesetzt hatte.

Schachtner, ein zur selbigen Zeit lebender Hof-Trompeter in Salzburg, den der kleine Mozart besonders liebte, war eben gegenwärtig. „Der Vater,“ so erzählt dieser glaubwürdige Augenzeuge, „spielte mit der Viola den Bass, Wenzel die erste Violine, und ich sollte die zweite spielen. Der kleine Wolfgang bat, dass er doch die zweite Violine spielen dürfe. Aber der Vater verwiess ihm seine kindische Bitte, weil er noch keine Anweisung auf der Violine gehabt hätte und unmöglich etwas Gutes vorbringen könnte. Der Kleine erwiederte: dass, um die zweite Violine zu spielen, man es ja wohl nicht erst gelernt zu haben brauche; aber sein Vater hiess ihn halb unwillig fortgehen, damit er uns nicht weiter störe. Hierauf fing der Knabe bitterlich zu weinen an und lief mit seiner kleinen Geige davon. Ich bat, man möchte ihn doch mit mir spielen lassen. Endlich willigte der Vater ein und sagte zu Wolfgang: „Nun, so geige mit Herrn Schachtner, aber so stille, dass man Dich nicht hört; sonst musst Du gleich fort.“ Wir spielten und der kleine Mozart geigte mit mir. Aber bald bemerkte ich mit Erstaunen, dass ich da ganz übrig sei. Ich legte still meine Geige weg und sah den Vater dazu an, dem bei dieser Scene Thränen der gerührten und bewundernden Zärtlichkeit aus den väterlichen Augen über die Wangen rollten. Wolfgang spielte so alle sechs Trio's mit Präcizion und Nettigkeit durch. Nach Endigung derselben wurde er durch unsern Beifall so kühn, dass er behauptete, auch die erste Violine spielen zu können. Wir machten zum Scherz einen Versuch und mussten herzlich lachen, als er auch diese, wiewohl mit lauter unrechten und unregelmässigen Applikaturen, spielte; doch aber so, dass er wenigstens nie ganz stecken blieb.“

4. Berichte.

Aus Berlin.

Die Aufführungen der Bachschen Passion haben, als das wichtigste Ereigniss, unsre Auf-

merksamkeit so entschieden in Anspruch genommen, dass selbst die merkwürdige Erscheinnng **Paganini's** noch nicht nach ihrem Verdienst und ihrer Bedeutung hat erwogen werden können. Dies wird dem nächsten Blatte vorbehalten, und hier nur so viel für die Auswärtigen bemerkt, dass das Interesse des Publikums an diesem ansgezeichneten und seltsamen Manne eher zu steigen, als zu sinken scheint, je mebr man dahin gelangt (oder doch strebt) sein Wesen zu hegreifen.

In einem eignen Konzerte zeigte Madame **Minna Müller** Musiktalentund eine sehr schöne Altstimme. Möge sie Gelegenheit finden, in einem hesser ausgerüsteten Konzerte höhere Gaben und Kunsthildung zu entfalten, als ihr an den gewählten Kompositionen möglich war.

Das **Königstädter Theater** hat neuerdings Melodrame und Vaudevilleposse versucht, ohne sonderlichen Erfolg im Publikum, nnd ohne Erheblichkeit für diese Zeitung. Es geht auch hier immer mehr in Erfüllung, was wir lange und oft genng vorausgesetzt haben. Die Theilnahme des Publikums ist an den vielen Seichtigkeiten des Repertoirs so oft irre geführt worden, dass nicbt leicht ein neues Stück ohne Misstrauen entgegen genommen wird. Indess muss man nicbt unerwogen lassen, wie schwierig die Aufgabe jeder Theaterdirektion in unsern Tagen ist, wo das Alte nicbt mehr genügt und das Neue noch nicht gereift ist, nnd wo der grössere Theil des Puhlikums nnd der Künstler unseliger Weise nicht wissen, was es werden, was man haben nnd machen will. Möge Muth und Kraft nicht vor der Zeit des Gelingens und Gewinnens schwinden, die gewiss kommt.

Mad. **Milder** führt am 2. April mit Unterstützung der Singakademie **Jephta** von Händel auf. Auch in der Wahl des Inhalts ihrer Konzerte zeigt sich Mad. **Milder** als unsere edelste Sängerin.

Ein Mehreres im nächsten Blatte. M.

Mösers Akademie.

(Verspätet.)

Den 17. März. Schon geraumer Zeit ververmisste Ref. das Vergnügen, die mozartsche Sinfonie in G-moll zu hören. Sie ward heute, wie es sich nicht anders erwarten lässt, im Ganzen trefflich efektuirt. Der Mittelsatz erfodert ganz hesonders Akkuratesse und Feinbeit in der Ausführung. Welch' ergreifend schöne Modulation gegen das Ende jedes Theiles!

Nach dem leidenschaftlichen Menuett ist das Trio eine gar freundliche Erscheinung. Vergisst man in dergleichen Tonstücken ganz den Künstler und die Mittel, deren er sich bedient, so ist es in solchen wie die Ouvertüre aus Albano (die vielleicht einer Probe mehr bedurfte) gerade umgekehrt: man folgt Schritt vor Schritt dem fleissigen Künstler, zollt ibm seinen Beifall — bleibt aber, trotz Sturm und Wetter in gemüthlicher Ruhe. Mit Naturkraft frisch und populär kündigt sicb dagegen die Sinfonie ans F-dur von Beethoven an. Docb finde ich diesen Karakter im ersten Allegro nicht durchgehalten. Weit mehr Einheit hat der liebliche Mittelsatz; ganz ein Guss, und trotz seiner Mannigfaltigkeit ohne fremdartige Unterbrechungen, ist das letzte Allegro scherzo. Beethoven schien sich in dieser fast ausgelassenen frohen Stimmung so wobl zu gefallen, dass er sicb von keinen phantastischen Grillen stören liess; und hatte vollkommen Recht. Daher verliess auch das Publikum eben so freundlich gestimmt den Saal. — Mittwoch, den 25sten März zur Feier des Sterbetages Beethovens, alles von dessen Komposition: „Marcia funebre." Vortrefflich passend für diese Gelegenbeit. Der kräftige fugenartige Satz in der Mitte liess sich sich als letzte Geisteserhebung im Gedanken an die Unsterblickeit vernehmen — dann das allmählige Dahinsinken alles Bewusstseins — und vor dem gänzlichen Verlöschen noch ein Versuch das dennoch geliebte Leben festzuhalten — aber umsonst. —

Ouvertüre zu Coriolan. Ref., der Beethoven kannte, war so ganz von der vorigen Empfindung übermannt, dass er in dieser schönen Ouvertüre, die mit viel Feuer und Leben dargestellt wurde, nur den heftig ausgedrückten Schmerz der binterbliebnen Freunde des Verblichnen, mit wehmüthiger Erinnerung seiner hohen Verdienste, zu hören glaubte.

Konzert für Pianoforte in Es. Das Solo-Instrument ward mit ungemeiner Leichtigkeit, Präzision nnd Sinn für die Feinheiten der Komposition von Herrn Haack ausgeführt. Die Begleitung, fast nicht mehr Begleitung zu nennen, trug nicht minder das Ihrige zur vollkommenen Darstellung bei. Das ist nun wahr: **ein Beethovensches Fortepiano-Konzert** lässt sich nocb anhören.

Sinfonie in C-moll. Als Beethoven den ersten Satz schrieb, hatte er sich gewiss, wie einst Kotzebue als er die Stricknadeln zum Gegenstande eines Stücks wählte, die Aufgabe gemacht, das erste beste Thema auszuführen, und so meisterhaft gelöst. Ref. erfreut indessen etwas ans seiner ergiebigern Quelle doch mehr. Das letzte Allegro schliesst mit einem pracht- und lebenvollen Satz, der zu sagen scheint: „**Nein, er ist nicbt todt! Ewig umweht uns der Geist des grossen Künstlers.**" J. N.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

// BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 11. April. —— Nro. 15. —— 1829.

3. Beurtheilungen.

Messe, komponirt von Joseph Eybler. Preis 10 Fl. Conv. M. Wien bei Tobias Haslinger.

Die Krönungsfeier der Kaiserin Caroliae als Königin von Ungarn gab Veranlassung zur Hervorbringung dieser Messe.

Die ersten Theile derselben sind ausgeführter als die letztern; wahrscheinlich war der geachtete Verfasser hinsichtlich der Zeit, die zu *einer grössern* Ausführung nöthig gewesen, oder durch die Kürze der Festlichkeit selbst, beschränkt.

Die Haupttonart ist Es-dur; der vorherrschende Karakter, wie die Bestimmung es verlangte, feierlich ernst, jedoch nach dem Inhalte des Textes wohlgefällig modificirt

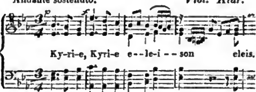
Der Gesang ist als Hauptfigur, die Instrumentalbegleitung hingegen wie der Chor einer alt griechischen Tragödie, nämlich vorbereitend, verbindend und theilnehmend behandelt. Solopartieen finden nicht statt.

Herr Eybler verbindet in seinen Werken, die uns bis jetzt bekannt geworden, das Gediegene der alten Kirchenkomponisten mit dem, was unsre Zeit Gutes hervorgebracht hat, und zwar so geschickt, dass sich Kenner und Laien daran ergötzen.

Der Text ist bis auf einige Kleinigkeiten, wovon wir später den Beweis liefern wollen, gut, oft neu behandelt.

So viel im Allgemeinen. Jetzt wollen wir jeden Theil für sich betrachten, aber nur das Wichtigste herausheben, um die geehrten Leser dieser Blätter nicht durch eine zu genaue Zergliederung des Werkes zu ermüden.

Der Chor eröffnet ohne Begleitung der Instrumente den ersten Theil, wie folgt:



Im 4ten Takte treten die Violinen, die Klarinetten und Fagotte hinzu; im 7ten Takt wiederholt der Chor f. e dim. „Kyrie eleison" von sämmtlichen Instrumenten unterstützt, und somit schliesst der erste Abschnitt. Im 9ten Takt beginnt der 2te Abschnitt: „Christe eleison" in Es-moll wehmüthig bittend, und endigt S. 9 auf der Dominante von Es. Das Quartett modulirt schnell nach Des-dur. Mit dem Eintritt dieser Tonart wiederholt der Chor das erste Motiv, den 3ten Abschnitt eröffnend; 4 Takte später erscheint dasselbe nach Es-moll versetzt mit den Worten: „Christe eleison," wodurch eine aussergewöhnliche, aber nicht tadelnswerthe Verbindung des 2ten und 3ten Abschnitts erhalten wird.

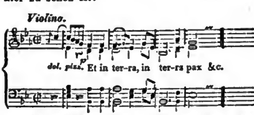
Der Komponist verweilt mehrere Takte in genannter Tonart, die hinsichtlich der Erfindung und dramatischen Behandlung der Singstimmen und der begleitenden Instrumente überaus schön gelungen sind. S. 9 wendet er sich zurück nach der Haupttonart und schliesst, die Bitte um Erbarmen noch mannigfaltig schattirend, p.

Herr Eybler accentuirt das Wort „eleison" auf verschiedene Weise. Einmal legt er den Accent auf die erste Sylbe, wie z. B. in obigem Notenbeispiele, dann, wie es gesetzlich ist, betont er die zweite Sylbe.

Da kein Grund vorhanden ist, der dieses willkürliche Verfahren entschuldigen könnte, so haben wir es auch nicht verschweigen mögen.

Das Gloria (Es-dur, ₵, Allegro) bildet mit den folgenden Sätzen bis zum Credo ein Ganzes.

Auch hier folgt Herr Eybler nicht der Menge. Dem Rituale zu folge singt der Geistliche am Altar: „Gloria in excelsis Deo," worauf gewöhnlich der Chor dieselben Worte freudigst wiederholt. Herr Eybler aber lässt den Chor nach einem kurzen Vorspiel antwortend eintreten, wie hier zu sehen ist:



Mit dem 8ten Takte erst bringt der Chor „Gloria u. s. w." jauchzend. Die folgenden Sätze: „Laudamus te, te benedicimus, te adoramus" sind dem Sinn gemäss preisend oder anbetend auf erfreuliche Weise behandelt.

„Gratias agimus (As-dur, p) ist gefühlvoll, dankend angelegt; doch schon S. 17, T. 2, kehrt bei den Worten: „propter magnam" Kraft und Leben zurück; und so verhält es sich mit dem „Agnus Dei", welches sanft beginnt, aber bald darauf den vorigen Karakter wieder annimmt, und S. 26 in der Haupttonart schliesst.

Unmittelbar darauf macht das Quartett den Uebergang nach Es-moll und bereitet so, wehmüthige und trauernde Gefühle erweckend, den Eintritt des Qui tollis vor. Man sehe selbst:

Solo.

Qui tol-lis, qui tol-lis

pec-ca-ta mundi

Majestätisch wirkt „Qui sedes ad dexteram patris," höchst rührend „miserere nobis" (nostri). Störend ist für den aufmerksamen Zuhörer das Abbrechen des Textes an unrechter Stelle, wie z. B. im obigen Notenbeispiele und hier:

Qui se- - des ad dexteram pa - tris.

Der ganze Abschnitt beurkundet übrigens die Meisterschaft des Komponisten und zeigt von tiefem, religiösem Gefühl desselben.

Zum Schlusse des Qui tollis erhalten und steigern die Instrumente noch einige Takte hindurch die traurige Stimmung, dann neigen sie sich zur Kadenz. Doch unerwartet fällt in diese ein neuer Satz, von allen Instrumenten forte vorgetragen, und preisend stimmt der Chor an:

Quo-ni-am tu so-lus sanc tus.

Die Violinen bewegen sich hierauf in Sechszehntheilen, die Violen in Achteln, die Bässe in Vierteln und unterstützen mit den Blasinstrumenten die Singstimmen. So lebendig und *kräftig* ist auch die Instrumentirung in der kurz hierauf folgenden Fuge:

Cum sancto spi-ri-tu in glo-ri—a Dei pa—tris

Ten. cum sancto &c.

amen amen a- - -men, a- - - - - - - - - - - -

- - - - - men a- - - - - - men a - men &c.

Alto.

Nachdem Alt und Sopran in bekannter Folge eingetreten sind, ergreift der Bass das Thema wieder. In Imitationen moduliren die Singstimmen nach F-moll; hier nimmt der Alt das Thema wieder auf. Fortschreitungen, wie diese hier S. 44, T. 2:

sind für Augen und Ohren schmerzhaft. Als Comes folgt der Sopran dem Alt. S. 46, As-dur liegt das Hauptmotiv im Bass. Sich imitirend gehen die Singstimmen nach der Haupttonart zurück, und Bass und Alt bringen das Thema zugleich in Terzen.

dann antworten Teor und Sopran in Sexten.

Die Figur aus dem 2ten Takte des Dux benutzt der Autor, um stufenweis nach G-moll auszuweichen und hier das Thema kanonisch zu behandeln, wie folgt:

S. 56 erscheint das Thema in der Gegenbewegung; später abbrechend und wiederholend.
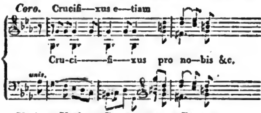
Nach soviel kontrapunktischen Künsten fasst der Komponist alle Kräfte des Chors und Orchesters zusammen, steigert sie bis aufs Höchste und scheint so glorios abschliessen zu wollen; bricht aber plötzlich ab, und endigt andächtig fromm (piano).

Die Fuge ist im Vergleich zum Ganzen zu lang: denn sie allein umfasst 30 S. und das Ganze nur 130. Mithin fehlte wenig, so betrüge sie allein den vierten Theil desselben.

Feurig und fest ist das Credo gehalten. Die Violinen schreiten fast durchgehends in Achteln, Viola und Bass in Vierteln, die Singstimmen und Blasinstrumente aber in grössern Tonmassen einher.

Die Worte: „Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit," haben den Autor veranlasst, die Notenfiguren abwärts schweben zu lassen und decrescendo zu schliessen. Mit einzelnen Akkorden (pizzicato) eröffnet das Quartett das „Et incarnatus" (C-dur, 6/8 Takt, Adagio). Diese Abtheilung ist im Karakter eines Pastorale, voll Unschuld und Lieblichkeit, geschrieben, und bildet den Lichtpunkt des Ganzen.
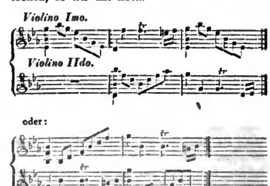
Eintönig, voll Schmerz und tiefer Trauer folgt in C-moll: „Crucifixus etiam pro nobis" u. s. w.



Violini, Viola e Basso, senza Basso.

Sonach sind die Geburt und der Tod Christi höchst karakteristisch bezeichnet.

Das Chor der Blasinstrumente eröffnet mit einem starken Anschlag des Dreiklangs von Es-dur die folgende Abtheilung, worauf der Chor freudig und laut in die Worte ausbricht: „Et resurrexit" u. s. w. als wollte er zum ersten Male der Welt das Wunder der Auferstehung verkündigen. Erst im 5ten Takte schliesst sich das Quartett, welches bis dahin geschwiegen, an; die Violinen erhalten eine springende Figur, die zur Bezeichnung einer religiösen Freude nicht geeignet scheint, und obendrein bis zum Uebermaass durchgeführt wird. Man möge selbst urtheilen, ob wir uns irren.



Ein gewaltiger Unisonus leitet zu der Stelle „Et iterum venturus" ein. Grossartig und furchtbar, als ob der jüngste Tag einbräche, wirk

die Instrumentalpartie nach den Worten: „judicare vivos;" ängstlich bebend bei „et mortuos" u. s. w. Bedeutend ist der Moment, wo der heiligen katholischen Kirche gedacht wird, und beurkundet die höchste Ehrfurcht des Komponisten für dieselbe.

Feierlich hebt das Sanctus (Es-dur, $\frac{4}{4}$ Takt Adagio) an, und umfasst im Ganzen 8 Takte, auf welche „Pleni sunt coeli" im ₵ Takt, Allegro, lobpreisend folgt. Eine kleine Nachlässigkeit in der Stellung der Worte findet hier auch statt, welche wir nicht weiter berühren wollen.

Eine sanfte Melodie leitet das „Osanna" ein, ist aber gegen das Ende sinngemäss bis zur Lebhaftigkeit gesteigert.

„Benedictus" u. s. w. (As-dur, $\frac{3}{4}$ Takt, Larghetto) hat Herr Eibler zu einem wohlgefälligen, vierstimmigen Kanon benutzt. Gegen das Ende modulirt das Quartett nach der Dominante von Es und bekannterweise das „Osanna" wiederholt.

Der Karakter des Agnus Dei (Es-moll, $\frac{4}{4}$ Andante) ist Wehmuth und Trauer. Das Violoncell ist obligat gehalten, und ob es gleich nicht viel Noten auszuführen hat, doch wegen der Tonart nicht leicht gut und rein vorzutragen.

Sanft und demüthig bittend folgt hierauf: „Dona nobis pacem" in Es-dur, „più mosso" und schliesst beruhigend, wie jede kirchliche Feier thun sollte.

Von Seiten des Verlegers ist Alles geschehen, dieses Werk würdig auszustatten; der Preis angemessen.

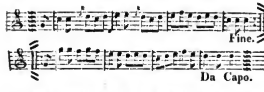
Biographie W. A. Mozart's

(Fortsetzung.)

In dieser Periode der Kindheit und fast bis in das zehnte Jahr hatte Mozart eine unbezwingliche Apathie gegen die Trompete, besonders wenn sie allein geblasen wurde, und es wirkte oft schon feindlich auf ihn, wenn man ihm ein solches Instrument nur vorhielt. Sein Vater wollte ihm diese kindische Furcht benehmen und befahl einmal, dass man, trotz seiner Bitten, auf ihn zu bliese. Aber gleich beim ersten Stosse wurde er bleich und sank zur Erde, und leicht hätte ihm etwas Aergeres widerfahren können, wenn man das Schmettern nicht unterlassen hätte. Um diese Zeit spielte er einmal auf der Geige Schachtners, dieses schon erwähnten Freundes des Mozart'schen Hauses, und lobte sie sehr wegen ihres sanften Tones, weswegen er sie auch immer nur die Buttergeige nannte. Einige Tage darauf traf jener den kleinen Mozart an, als er sich eben auf seiner eigenen Geige unterhielt. „Was macht Ihre Buttergeige?" fragte er ihn sogleich und fuhr dann in seiner Phantasie fort. Endlich dachte er eine kleine Weile nach und sagte dann zu Schachtner: „Wenn Sie doch so Ihre Geige gestimmt liessen, wie sie war, als ich das letzte Mal darauf spielte; sie ist um einen halben Viertelton tiefer, als meine da." Man lachte über diese genaue Angabe in einer Sache, wo das geübteste Kennerohr kaum einen Unterschied zu bemerken im Stande ist; aber der Vater, der schon mehrere Proben von dem ausserordentlich zarten Tongefühl und von dem Gedächtnisse dieses Kindes hatte, liess die Geige holen und zum allgemeinen Erstaunen traf die Angabe zu.

Ungeachtet er täglich neue Beweise von dem Erstaunen und der Bewunderung der Menschen über seine grossen Anlagen und seine Geschicklichkeit erhielt, so machten ihn durchaus nicht selbstsüchtig, stolz oder eigensinnig, sondern er war ein überaus folgsames und gefälliges Kind.

Mozart hatte eine so zärtliche Liebe zu seinen Eltern, besonders zu seinem Vater, dass er eine Melodie komponirte, die er täglich vor dem Schlafengehen sang, wozu ihn sein Vater auf einen Sessel stellen und immer die Sekunde dazu singen musste. Wenn diese Feierlichkeit vorbei war, welche keinen Tag unterlassen werden durfte, küsste er dem Vater noch einmal mit innigster Zärtlichkeit die Nasenspitze und sagte oft: wenn der Vater alt wäre, würde er ihn in einer Kapsel, vorn mit einem Glase, vor aller Luft bewahren, um ihn immer bei sich und in Ehren zu halten. Auch während des Singens küsste er bisweilen die Nasenspitze des Vaters, und legte sich dann mit voller Zufriedenheit und Ruhe zu Bette. Dieses trieb er bis in sein zehntes Jahr. Die Worte waren ohngefähr: „oragna figata fa marina gamina fa."



Eine Redensart, die er häufig branchte, war die: „Nach Gott kömmt gleich der Papa.“ Wahrscheinlich war dies nicht allein Ausdruck von Liebe, sondern auch von Bewunderung, weil er wusste, dass der kluge Vater für Alles Rath schaffte.

Niemals bezeigte er sich unzufrieden über einen Befehl seines Vaters, und wenn er sich gleich den ganzen Tag hindurch hatte hören lassen müssen, so spielte er doch noch Jedem ohne Unwillen vor, sobald es sein Vater wollte. Nie hat er sinnliche Strafen verdient. Jeden *Wink* seiner Eltern verstand und befolgte er, und er trieb die Anhänglichkeit an sie so weit, dass er sich nicht einmal getraute, ohne Erlaubniss derselben auch nur das Geringste zu essen oder anzunehmen, wenn ihm Jemand etwas bot.

Auch war er für seinen zarten Körperbau *vielleicht zu fleissig*. Man musste ihn oft mit Ernst vom Klaviere treiben. Diese Vergessenheit seiner selbst blieb ihm bis an sein Ende eigen. Täglich spielte und phantasirte er am Fortepiano, weshalb man hier behaupten kann, dass das Genie seinen Gegenstand immer allmächtig mit ganzer Seele umfasste.!

Am 9. Juni 1763, also im siebenten Jahre seines Alters, machte die Mozartsche Familie die erste grosse Reise ausser Deutschland, wodurch nun der Ruhm dieses frühen Künstlers sich allgemein verbreitete, nach Paris, London, Holland.

Schon aus Wasserburg in Baiern schrieb der Vater an seinen Hausherrn, den Kaufmann *Hagenauer*:

— — — Um uns zu unterhalten, sind wir auf die Orgel gegangen, und ich habe dem Wolferl das Pedal erklart. Er legte gleich stante pede Probe ab, rückte den Schemel hinweg, präambulirte stehend und trat das Pedal dazu, und zwar so, als wenn er es schon viele Monate geübt hätte. Alles gerieth in Erstaunen, und es ist eine neue Gnade Gottes, die Mancher nach vieler Mühe erst erhält.

— — — — — — — —

Sie kamen den 12. Juni in München an, wo der junge Mozart beim Kurfürsten ein Konzert auf der Violine spielte und zwischen den Kadenzen aus dem Kopfe präambulirte.

Von München ging die Reise nach Schwetzingen, Heidelberg, Frankfurth, Koblenz, Brüssel, wo überall Konzert gegeben wurden.

Am 18. November kamen sie in Paris an, wo sie sich ein und zwanzig Wochen aufhielten. Die weitere Korrespondenz des Vaters an Hagenauer in Salzburg lautet so:

Ein Brief aus Paris an einen deutschen Fürsten, vom 1. Decbr. 1763, welcher aus Grimm's und Diderot's Korrespondenz 1753—1779 entnommen ist, lautet:

Die ächten Wunder sind zu selten, als dass man nicht gern davon plaudern sollte, wenn man einmal das Glück gehabt hat, so etwas zu sehen. Ein Kapellmeister von Salzburg, Namens Mozart, ist hier so eben mit zwei ganz allerliebsten Kindern eingetroffen. Seine eilfjährige Tochter spielt das Klavier auf eine brillante Manier; mit einer erstaunlichen Präcision führt sie die grössten und schwierigsten Stücke aus. Ihr Bruder, der künftigen Februar erst sieben Jahre alt sein wird, ist eine so ausserordentliche Erscheinung, dass man das, was man mit eignen Augen sieht und mit eignen Ohren hört, kaum glauben kann. Es ist dem Kinde nicht nur ein Leichtes, mit der grössten Genauigkeit die allerschwersten Stücke auszuführen, und zwar mit Händchen, die kaum die Sexte greifen können; nein, es ist unglaublich, wenn man sieht, wie es eine ganze Stunde hindurch phantasirt und so sich der Begeisterung seines Genie's und einer Fülle entzückender Ideen hingiebt, welche es mit Geschmack und ohne Wirrwar auf einander folgen lässt. Der geübteste Kapellmeister kann unmöglich eine so tiefe Kenntniss der Harmonie und der Modulationen haben, welche es auf den wenigst bekannten, aber immer richtigen, Wegen durchzuführen weiss. Es hat eine solche Ferigkeit in der Klaviatur, dass, wenn man sie ihm durch

eine darüber gelegte Serviette entzieht, es nun auf der Serviette mit derselben Schnelligkeit und Präcision fortspielt. Es ist ihm eine Kleinigkeit, Alles, was man ihm vorlegt, zu entziffern; es schreibt und komponirt mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit, ohne sich dem Klaviera zu nähern und seine Akkorde darauf zu suchen. Ich habe ihm eine Menuett aufgesetzt und ihn ersucht, den Bass darunter zu legen; das Kind hat die Feder ergriffen, und ohne sich dem Klaviere zu nahen, hat es der Menuett den Bass untergesetzt. Sie können wohl denken, dass es ihm nicht die geringste Mühe kostet, jede Arie, die man ihm vorlegt, zu transponiren und zu spielen, aus welchem Tone man es verlangt. Allein Folgendes, was ich gesehen habe, ist nicht weniger unbegreiflich. Eine Frau fragte ihn letztbin: ob er wohl nach dem Gehör, und ohne sie anzusehen, eine italienische Cavatine, die sie answendig wusste, begleiten würde? Sie fing an zu singen. Das Kind versuchte einen Bass, der nicht nach aller Strenge richtig war, weil es unmöglich ist die Begleitung eines Gesanges, den man nicht kennt, genau im Voraus anzugeben! Allein, sobald der Gesang zu Ende war, bat er die Dame, von vorn wieder anzufangen, und nun spielte er nicht allein mit der rechten Hand das Ganze, sondern fügte zugleich mit der Linken den Bass ohne die geringste Verlegenheit hinzu; woranf zehn Mal hinter einander sie ersuchte, von neuem anzufangen und bei jeder Wiederholung veränderte er den Karakter seiner Begleitung. Er hätte noch zwanzig Mal wiederholen lassen, hätte man ihn nicht gebeten, aufzuhören. Ich sehe es wahrlich noch kommen, dass dieses Kind mir den Kopf verdreht, höre ich es nur ein einziges Mal, und es macht mir begreiflich, wie schwer es sein müsse, sich vor Wahnsinn zu bewahren, wenn man Wunder erlebt.

Von der Aufnahme am Pariser Hofe zu Versailles erinnert die Schwester Mozarts sich nur, dass die Pompadour ihren Bruder auf einen Tisch stellen liess, dass er sich gegen sie hinüber neigte, um sie zu küssen, was sie aber abwehrte, und er darauf unwillig fragte: „Wer ist die da, dass sie mich nicht küssen will! Hat mich doch die Kaiserin geküsst!"

Hier war es auch, wo Wolfgang seine beiden ersten Werke fertigte und bekannt machte, und sich also selbst schon ein Denkmal setzte. Das erste dedicirte er der Madame Victoire, der zweiten Tochter des Königs; das andere der Gräfin Tessé. Beide Stücke sind in Paris gestochen. Er war damals acht Jahr alt. Es sind Sonaten für das Klavier, mit Begleitung einer Violine. Die Nachricht, dass der Vater diese korrigirt hat, welche man irgendwo findet, ist so wahrscheinlich, dass man sie für gewiss annehmen darf.

Der Vater schreibt unter andern: Wenn die Erkenntlichkeit dem Vergnügen gleich kömmt, welches meine Kinder dem Hofe gemacht haben, so muss es sehr gut ausfallen. Es ist wohl zu merken, dass hier keinesweges der Gebrauch ist, den königlichen Herrschaften die Hände zu küssen, oder sie au passage, wie sie es nennen, wenn sie nämlich durch die königlichen Appartements und Gallerien in die Kirche gehen, weder mit Ueberreichung einer Bittschrift zu beunruhigen, noch solche gar zu sprechen; wie es auch hier nicht üblich ist, weder dem Könige, noch Jemanden von der königlichen Familie, durch Beugung des Hauptes oder der Kniee einige Ehrenbezeugung zu erweisen, sondern man bleibt aufrecht ohne mindeste Bewegung stehen, und hat in solcher Stellung die Freiheit, den König und seine Familie hart vor sich vorbei gehen zu sehen. Sie können sich demnach leicht einbilden, was es denen in ihre Hofgebräuche verliebten Franzosen für einen Eindruck und Verwunderung muss gemacht haben, wenn die Töchter des Königs nicht nur in ihren Zimmern, sondern in der öffentlichen Passage, bei Erblickung meiner Kinder stille gehalten, sich ihnen genähert, sich nicht nur die Hände küssen lassen, sondern solche geküsst und sich ohne Zahl küssen lassen. Eben das Nämliche ist von der Mad. Dauphine zu verstehen. Das Ausserordentlichste schien denen Herren Franzosen, dass au grand couvert, welches am Neuen-Jahrstage Nachts war, nicht nur uns allen bis an die königliche Tafel hin musste Platz gemacht werden, sondern dass mein Herr Wolfgangus immer neben der Königin zu stehen, mit ihr beständig zu sprechen

and sie zu unterhalten, ihr öfters die Hände zu küssen, und die Speisen, so sie ihm von der Tafel gab, neben ihr zu verzehren die Gnade hatte. Die Königin spricht so gut deutsch, als wir. Da nun aber der König nichts davon weiss, so verdolmetschte die Königin ihm Alles, was unser heldenmüthiger Wolfgang sprach. Bei ihm *stand* ich; auf der andern Seite des Königs, wo an der Seite der Mr. Dauphin und Mad. Adelhaide sass, stand meine Frau und meine Tochter. Nun haben Sie zu wissen, dass der König niemals öffentlich speis't; als alle Sonntage Nachts speist die ganze Familie beisammen. Doch wird nicht gar Jedermann dazu eingelassen. Wenn nun aber ein grosses Fest ist, als der Neujahrstag, Ostern, Pfingsten, die Namenstage u. s. w., so heisst es das grosse Couvert, dazu werden alle Leute von Unterschied eingelassen; allein der *Platz* ist *nicht* gross, folglich ist er bald voll. Wir kamen spät, man musste uns demnach durch die Schweizer Platz machen, und man führte uns durch den Saal in das Zimmer, das hart an der königlichen Tafel ist, und wodurch die Herrschaft in den *Saal* kommt. Im Vorbeigehen *sprachen sie* mit unserm Wolfgang und dann gingen wir hinter ihnen nach zur Tafel.

Ferner schreibt Mozart der Vater: Hier ist ein beständiger Krieg zwischen der französischen und italienischen Musik. Die ganze französische Musik ist kein T— — werth; man fängt aber nun an grausam abzuändern; die Franzosen fangen nun an stark zu wanken, und es wird in *zehn bis* funfzehn Jahren der französische Geschmack, wie ich hoffe, völlig erlöschen. Die Deutschen spielen in Herausgabe ihrer Kompositionen den Meister, darunter Mr. Schoberth, Eckard, Hannauer für's Klavier; Mr. Hochbrucker und Mayr für die Harfe sehr beliebt sind. Mr. *le Grand*, ein französischer Klavierist, hat seinen *Goût* gänzlich verlassen und seine Sonaten sind nach unserm Geschmacke. Die Herren Schoberth, Eckard, le Grand und Hochbrucker haben ihre ...stochenen Sonaten alle zu uns gebracht und ...nen Kindern verehrt. Nun sind vier Sonaten ... Mr. Wolfgang Mozart beim Stecher. Stel... ...ie sich den Lärmen vor, den diese Sonaten ... Welt machen werden, wenn auf'm Titel steht, dass es ein Werk eines Kindes von sieben Jahren ist, und wenn man die Ungläubigen heraus fodert, eine Probe diesfalls zu unternehmen, wie es bereits geschehen ist, wo er Jemanden eine Menuett oder sonst etwas niederschreiben lässt und dann gleich (ohne das Klavier zu berühren) den Bass, und wenn man will, auch das zweite Violino darunter setzt. Sie werden seiner Zeit hören, wie gut diese Sonaten sind; ein Andante ist dabei von einem ganz sonderbaren Goût. Und ich kann Ihnen sagen, dass Gott täglich neue Wunder an diesem Kinde wirkt. Bis wir (wenn Gott will) nach Hause kommen, ist er im Stande, Hofdienste zu verrichten. Er akkompagnirt wirklich allezeit bei öffentlichen Konzerten. Er transponirt sogar *prima vista* die Arien beim Accompagniren, und aller Orten legt man ihm bald italienische, bald französiche Stücke vor, die er vom Blatte spielt. — — Mein Mädel spielt die schwersten Stücke, die wir jetzt von Schoberth und Eckard u. s. w. haben, darunter die Eckard'schen Stücke die schwerern sind, mit einer unglaublichen Deutlichkeit und so, dass der niederträchtige Schoberth seine Eifersucht und seinen Neid nicht bergen kann, und sich bei Mr. Eckard, der ein ehrlicher Mann ist, und bei vielen Leuten zum Gelächter macht.

Auch das Geld-Interesse fand seine Befriedigung, wie in des Vaters Brief vom 1. April 1764 folgende Stelle ergiebt.

— — — — — — — Ich hoffe, in wenig Tagen dem Banquier M. 200 Louisd'ors einzuhändigen, um sie nach Hause zu schicken. Am 9. d. habe ich wieder einen solchen Schrecken auszustehen, gehabt, als ich am 10. März hatte. Doch zweifle ich, ob dieser zweite Schrecken so gross als der erste sein wird. Am 10. März nahm ich 112 Louisd'ors ein. Nun, 50 bis 60 sind auch nicht zu verachten.

Dabei erscheint die religiöse Gesinnung des Vaters, wie auch bei andern Gelegenheiten in Verbindung mit der Sorgfalt um seiner Kinder Wohl ganz karakteristisch für die innern Elemente, aus welchen der Geist des jungen Mozart seine Temperatur entnehmen musste, in folgenden Worten:

„Ich bitte, vom 12. April an acht Tage nach einander täglich eine heilige Messe für uns lesen zu lassen. Sie mögen sie nach ihrem Belieben austheilen, wenn nur vier davon zu Loretto bei dem heil. Kindel und vier auf einem Unsrer lieben Frauen Altare gelesen werden. Nur bitte, ja die erwähnten Tage gewiss zu beobachten. Sollte mein Brief, wider Vermuthen, nach dem 12. April erst ankommen, so bitte ich, gleich den andern Tag anfangen zu lassen. Es hat seine wichtigen Ursachen.

(Fortsetzung folgt.)

Nach Paganini's Konzert.

(Am 6. April 1829.)

Die Sagen, die mir einst im Innnern schliefen,
Zum Theil seither an's Tageslicht gedrungen,
- Zum Theil von süssem Halbtraum noch umschlungen, —
Sie tönten all', als Deine Saiten riefen.
Du bist ein Zaubermeister ob den Tiefen,
Drin Klänge ruh'n, kaum je noch angeklungen!
Den mag'schen Bogen hast Du kühn geschwungen,
Und Meere brüll'n, und Segenswolken triefen.
Welch ein Mysterium sich vor Deinen Wettern,
Vor Deinem Zittern, Deinen süssen Klagen
Ersshliessen soll, — welch kühner Geist ermisst es?
Du selbst ermisst es nicht. Jedoch im Schmettern
Der Donner tönt's, tönt leis' im holden Zagen:
Du suchst ein Heils-Juweel, ein längst vermisstes!

De la Motte Fouqué.

Bekanntmachung.

Auf vielfaches dringendes Begehren wird Herr Professor Zelter mit der Sing-Akademie in deren Lokal

am Charfreitag:

„Die gros e Passionsmusik"

nach dem Evangelium Matthäi,

von

Johann Sebastian Bach

aufführen.

Von diesem Werk erscheint möglichst bald:

die vollständige Partitur

(Pränumeration 12 Thlr. Ladenpreis 20 Thlr.) und

der vollständige Klavierauszug

von

Adolph Bernhard Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 18. April. — Nro. 16. — 1829.

Fünfter Bericht
über die
Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi
von
Johann Sebastian Bach.

Durch die dritte Aufführung dieses unsterblichen Gesanges am Charfreitag ist die That, mit der Felix Mendelssohn Bartholdy von uns Abschied genommen, erst zu ihrer vollen Würdigung gelangt. Das Kunstwerk, das er dem Leben wiedergegeben, ist nicht mit ihm verschwunden, sondern wird erhalten und als segensreiche religiöse Feier dem Publikum dargestellt bleiben. Herrn Professor Zelter aber gereicht es gewiss zu hoher Ehre, dass er sich bereit finden lassen, die neu eröffnete Bahn zu wandeln ohne Rücksicht auf die früher so stetig verfolgte, und ohne Besorgniss vor dem Widerspruch zwischen dem jetzt und dem früher Geschehenen. Nur der kann mit Ehre bestehen, dem es um das Rechte, nicht um das Rechthaben zu thun ist.

In diesem Sinne allein freut sich der Unterzeichnete, dass hiermit nun auch der erste und herbste Widerspruch, den die Zeitung erheben müssen, vollkommen entschieden und geschlichtet ist. Unsere unvergleichliche Akademie weiht ihre Thätigkeit fleissig dem Publikum an würdigen, jetzt an dem würdigsten Werke; namentlich der Charfreitag wird jetzt mit der Feier beginnen, die für unsre Zeit und den Sinn unsers Volkes die angemessene ist. — Dies war das Begehren, welches wir nach der übernommenen Pflicht im ersten und den nächstfolgenden Jahrgängen der Zeitung mit aller Bestimmtheit und Nachdrücklichkeit, die die Wichtigkeit der Sache foderte und deren wir fähig waren, aussprechen mussten. Die Erfüllung unsers Wunsches hat ihn gerechtfertigt; die Folgen sind schon jetzt unverkennbar: Erbauung und Erhebung des Publikums, erhöhtes Leben in den Leistungen der Akademie. Die Zukunft wird noch wichtigere Folgen offenbaren.

Bei dieser Gelegenheit werde noch der gelungenen Aufführung des Händelschen Oratoriums Jephta und der Aufführung der Graunschen Passion durch Herrn Hansmann am vergangenen Mittwoch gedacht.

Marx.

Biographie W. A. Mozart's
(Fortsetzung.)

Am 10. April 1764 reisten sie über Calais nach England, wo sie sich bis in die Mitte des folgenden Jahres aufhielten. Schon am 27. desselben Monats liessen sich die Kinder vor den beiden Majestäten hören; eben so wieder im folgenden Monate, wo der Sohn auch die Orgel des Königs spielte. Alle schätzten hier sein Orgelspiel weit höher als sein Klavierspiel. Sie gaben nun ein Benefiz, oder eine grosse Musik zu ihrem Vortheile, wobei alle Symphonien von der Komposition des Sohnes waren; eine andere gaben sie zum Vortheile des Hospitals der

Wöchnerinnen. Nach einem gefährlichen Halsweh, das den Vater an den Rand des Grabes brachte, und das er in Chelsea überstand, kehrten sie nach London zurück und spielten wieder vor der königlichen Familie und dem vornehmsten Adel.

Als der Vater in England todtkrank lag, durfte kein Klavier berührt werden. Um sich zu beschäftigen, komponirte das Kind seine erste Symphonie mit allen Instrumenten, besonders mit Trompeten und Pauken. Die Schwester musste, neben ihm sitzend, abschreiben. Indem er komponirte und schrieb, sagte er einmal zu ihr: „Erinnere mich, dass ich dem Waldhorne was Rechtes zu thun gebe.“

Aus der Korrespondenz des Vaters haben wir Folgendes:

— — — — Den 27. April, fünf Tage nach unsrer Ankunft, waren wir von 6 bis 9 Uhr Abends bei den Majestäten. Das Präsent war zwar nur 24 Guineen, die wir im Herausgehen aus des Königs Zimmer empfingen. Allein die uns von beiden hohen Personen bezeugte Gnade ist unbeschreiblich. Ihr freundschaftliches Wesen liess uns gar nicht denken, dass es der König und die Königin von England wären. Man hat uns an allen Höfen noch ausserordentlich höflich begegnet; allein, was wir hier erfahren haben, übertrifft alles Andere. Ach Tage darauf gingen wir in St. James Park spazieren. Der König kam mit der Königin gefahren, und obwohl wir Alle andere Kleider anhatten, erkannten sie uns, grüssten sie uns nicht nur, sondern der König öffnete das Fenster neigte das Haupt heraus und grüsste lächelnd mit Händen, besonders unsern Master Wolfgang.

Wir haben die meiste Bagage bei dem Banquier Hummel in Paris gelassen, z. B. alle Tabatieren, 2 Uhren und andere kostbare Sachen. Mr. Grimm, unser geschworner Freund, der Alles in Paris für uns gethan hat, hat zum Abschiede über alle seine Gutthaten noch der Nannerl eine goldne Uhr und dem Wolfgangerl ein Konfekt-Obstmesser, dessen Heft von Perlmutter in Gold gefasst ist und das eine Klinge von Gold, eine von Silber hat, verehrt.

Den 19. Mai haben wir abermals Abends von 6 bis 10 Uhr bei den Majestäten zugebracht, wo Niemand als die zwei Prinzen, der Bruder des Königs und der Bruder der Königin zugegen waren. Bei dem Austritte aus dem Zimmer wurden mir 24 Guineen gereicht. Nun werden wir ein sogenanntes Benefiz am 5ten Juni haben. Es ist jetzt eigentlich keine Zeit mehr, Konzerte zu geben, und man kann sich nicht viel versprechen, da die Unkosten sich auf 40 Guineen belaufen. Basta! Es wird schon gut werden, wenn wir nur mit der Hülfe Gottes gesund bleiben und wenn Gott nur unsern unüberwindlichen Wolfgang gesund erhält. Der König hat ihm nicht nur Stücke von Wagenseil, sondern auch von Bach, Abel und Händel vorgelegt: Alles hat er prima vista weggespielt. Er hat auf des Königs Orgel so gespielt, dass Alle sein Orgelspiel weit höher als sein Klavierspiel schätzten. Dann hat er der Königin eine Arie, die sie sang, und einem Flütraversisten ein Solo akkompagnirt. Endlich hat er die Violinstimmen der Händelschen Arien, die von ungefähr da lagen, hergenommen und über den glatten Bass die schönste Melodie gespielt, so dass Alles in das grösste Erstaunen gerieth. Mit einem Worte: das, was er gewusst hat, als wir Salzburg verliessen, ist ein purer Schatten gegen das, was er jetzt weiss. Es übersteigt alle Einbildungskraft. Er empfiehlt sich Ihnen vom Klaviere aus, wo er eben sitzt und Bachs Trio durchspielt; es vergeht kein Tag, wo er nicht wenigstens dreissig Mal von Salzburg und seinen und unsern Freunden und Gönnern spricht. Er hat jetzt immer eine Oper im Kopfe, die er von lauter jungen Salzburgern aufführen lassen will. Ich habe ihm oft alle jungen Leute zusammen zählen müssen, die er zum Orchester aufschreibt. — — — —

(Leopold M. Brief No. 24.)

London, den 8. Juni 1764.

— — — — Ich hatte wieder einen Schrecken vor mir, nämlich 100 Guineen in Zeit von drei Stunden einzunehmen. Es ist glücklich vorbei. Da Alles aus der Stadt ist, so war der 5te Juni der einzige Tag, an dem man etwas versuchen konnte, weil der 4te der Geburtstag des Königs war. Es war mehr, um Bekanntschaften zu machen. Nur ein Paar Tage hatten wir, um

Billette zu vertheilen, weil Niemand eher in der Stadt war. Da zu einer solchen Vertheilung sonst vier bis acht Wochen gebraucht werden, so hat man sich verwundert, dass uns 200 abgenommen worden sind. Es waren alle Gesandten und die ersten Familien Englands zugegen. Ich kann noch nicht sagen, ob mir 100 Guineen Profit bleiben, weil ich noch Geld von Mylord March für 36, von einem Freunde aus der Stadt für 40 Billette haben soll, und die Kosten erstaunlich gross sind. Für den Saal, ohne Beleuchtung und Pulte, 5 Guineen; für jedes Klavier, deren ich, wegen der Konzerte mit zwei Klaviers, zwei haben musste, eine halbe Guinee; dem Sänger und der Sängerin, Jedem 5 bis 6 Guineen; dem ersten Violinisten 3 u. s. w. und so auch die Solo- und die Konzertspieler, 3, 4, 5; den gemeinen Spielern Jedem eine halbe Guinee. Allein ich hatte das Glück, dass die ganze Musik mit Saal und Allem nur auf 20 Guineen zu stehen gekommen ist, weil die meisten Musiker nichts angenommen haben. Nun Gottlob! diese Einnahme ist vorbei.

Partikularitäten kann ich Ihnen nicht mehr *berichten*, als was Sie hier und in Zeitungen finden. Genug ist es, dass mein Mädel eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur zwölf Jahre hat; und dass der grossmächtige Wolfgang, kurz zu sagen, Alles in diesem seinem achtjährigen Alter weiss, was man von einem Manne von vierzig Jahren fodern kann. Mit Kurzem: wer es nicht sieht und nicht hört, kann es nicht glauben. Sie selbst alle in Salzburg wissen nichts davon, denn die Sache ist nun ganz etwas Anderes. — — — —

London, den 18. April 1765.

— — — Wir haben in dem Jahre, das wir hier zugebracht haben, 300 Pf. St. ausgegeben. — —

Folgendes ist aus einem Bericht Barringtons in dem Vol. 60 der Philosophical Transactions für das Jahr 1770 genommen:

Als der junge Mozart Paris verlassen hatte, ging er nach England, wo er ein Jahr lang blieb. Da ich während dieses Zeitraumes Zeuge seiner ganz ausserordentlichen Fertigkeiten als Tonkünstler gewesen bin, sowohl in einigen öffentlichen Konzerten, als auch in seines Vaters Hause wo ich lange Zeit mit ihm allein war; sende ich Ihnen folgenden Bericht, so staunenswürdig und fast unglaublich er auch erscheinen mag.

Ich brachte ihm ein geschriebenes Duett, komponirt von einem Engländer auf einige Lieblingsworte in Metastasio's Singspiel Demofoonte.

Die ganze Partitur bestand aus fünf Abtheilungen, nämlich die Begleitung für die erste und zweite Violine, die zwei Singstimmen und ein Bass.

Ich muss hier gleichfalls erwähnen, dass die Partieen für die erste und zweite Stimme in dem von den Italienern sogenannten Contralto-Schlüssel geschrieben waren. Es wird sich in der Folge zeigen, warum ich hierauf aufmerksam mache.

Absichtlich brachte ich ihm diese Komposition im Manuskripte, um einen unwidersprechlichen Beweis von seiner Fähigkeit, vom Blatte zu spielen, zu erhalten, da es durchaus unmöglich war, dass er diese Musik je zuvor gesehen haben konnte.

Kaum war die Partitur auf sein Notenpult gelegt, so fing er an die Symphonie höchst meisterhaft zu spielen, und zwar sowohl in Hinsicht des Taktes, als auch des Styles, der Absicht des Komponisten entsprechend.

Ich erwähne diesen Umstand, weil oft die grössten Meister in diesen Stücken bei der ersten Probe fehlen.

Die Symphonie endete, er nahm die höhere Singstimme und überliess die tiefere seinem Vater.

Seine Stimme hatte einen schwachen, kinderartigen Ton, aber nichts konnte die meisterhafte Art, womit er sang, übertreffen. Sein Vater, der die tiefere Stimme in diesem Duette übernommen hatte, kam ein oder zwei Mal heraus, obgleich die Passagen nicht schwerer waren, als die in der höhern Stimme. Als dies vorfiel, sah sich der Sohn mit einigem Unwillen um, zeigte ihm seine Fehler mit dem Finger und wies ihn wieder zurecht.

Er liess indessen nicht nur dem Duette völlige Gerechtigkeit widerfahren, indem er seine

eigene Partie in dem richtigsten Geschmack und mit der grössten Präcision sang, sondern auch die Begleitung der beiden Violinen mit hinein brachte, wo sio am nöthigsten waren und die beste Wirkung hervorbrachten.

Es ist wohl bekannt, dass nur die allervorzüglichsten Tonkünstler in einem so ausgezeichneten Style zu begleiten im Stande sind.

Als er das Duett beendigt hatte, drückte er sich sehr stark in seinem Beifalle aus uud fragte etwas hastig: ob ich nicht noch mehr solche Musik mitgebracht hätte?

Ich hatte gehört, dass ihm oft musikalische Ideen einkämen, die er, selbst mitten in der Nacht, auf seinem Klaviere ausführe; ich sagte daher seinem Vater, es würde mich sehr freuen, einige von seinen extemporirten Kompositionen zu hören.

Der Vater schüttelte den Kopf dabei und sagte, dies hänge gänzlich davon ab, ob er so zu sagen musikalische Eingebungen habe, doch möchte ich ihn fragen, ob er bei Laune wäre zu einer solchen Komposition.

Da ich wusste, dass der kleine Mozart sehr von Manzoli, dem berühmten Sänger, der nach England 1764 kam, geachtet wurde, sagte ich zu dem Knaben, es würde mir angehm sein, einen extemporirten Liebes-Gesang zu hören, so wie ihn sein Freund Manzoli in einer Oper etwa gern haben möchte.

Der Knabe (der noch immer an seinem Klaviere sass) sah sich ein wenig listig um und fing sogleich fünf oder sechs Zeilen von einem recitirenden Jargon an, passend zu einer Introduktion zu einem Liebesgesange.

Hierauf spielte er eine Symphonie, welche einer Arie, über das einzige Wort Affetto (Neigung, Liebe) komponirt, entsprechen konnte.

Sie hatte einen ersten und zweiten Theil, und dies mit den Symphonieen zusammen war von der Länge, wie gewöhnlich Operngesänge dauern. Wenn auch diese extempoeirte Komposition nicht so ganz zum Erstaunen trefflich war, so war sie doch merklich über das Mittelmässige erhaben und zeigte sehr ausserordentliche Fertigkeit im Erfinden.

Da ich fand, dass er bei Laune war und so zu sagen Eingebungen hatte, bat ich ihn, einen Gesang der Wuth zu komponiren, so wie er für die Singspiel-Bühne geeignet sein dürfte.

Der sah sich wieder sehr listig um und begann fünf oder sechs Zeilen von einem rezitirenden Jargon, der passend zu einem Vorspiele für einen Zorngesang war.

Dieses dauerte ungefähr eben so lange, als bei dem Liebesgesange, und in der Mitte davon hatte er sich zu einer solchen Begeisterung hinauf gearbeitet, dass er sein Klavier wie ein Besessener schlug und einige Mal in seinem Stuhle sich empor hob.

Das Wort, das er zu dieser zweiten extemporirten Komposition erwählte, war Perfido.

Nach diesem spielte er ein schweres Uebungsstück, das er einen oder zwei Tage zuvor beendigt hatte. Seine Ausführung setzte in Erstaunen, da seine kleinen Finger kaum eine Quinte auf dem Klaviere spannen konnten.

Seine staunenswürdige Fertigkeit entsprang nicht blos aus grosser Uebung; er hatte vollkommene Kenntniss der Grundsätze der Tonsetzkunst; so schrieb er, wenn man ihm einen Diskant vorlegte, sogleich einen Bass darunter, der, wenn man ihn probirte, sehr guten Effekt machte.

Da ich selbst Zeuge von diesen ausserordentlichen Dingen war, mus ich gestehen, dass ich mich des Verdachtes nicht erwehren konnte, der Vater könne vielleicht das wahre Alter des Knaben verbergen; doch war sein Ansehen sehr kinderhaft, und eben so auch trugen alle seine Handlungen das Gepräge dieses Lebensalters. Zum Beispiele: während er mir vorspielte, kam eine Lieblingskatze herein, worauf er sogleich sein Klavier verlies, auch konnten wir ihn eine gute Zeit hindurch nicht wieder zurück bringen.

Zuweilen ritt er auch auf einem Stocke zwischen den Beinen im Zimmer herum.

Am 9. Juli 1765 schreibt Mozart der Vater: „In London hat Wolfgangerl sein erstes Stück „für vier Hände gemacht. Es war bis dahin „noch nirgends eine vierhändige Sonate gemacht „worden.“ — — —

(Fortsetzung folgt.)

1. Deux grands Quatuors concertans pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, arranges d'après les 2 Sonates pour Pianoforte et Violon (Op. 23 et 24) de L. v. Beethoven, par P. G. Heinzius. Simrock in Bonn. Jede 5 Francs.
2. Trois grands Quatuors concertans etc. (Op. 30. No. 1, 2, 3) de L. v. Beethoven, par P. G. Heinzius. Simrock in Bonn. 5 Fr.

Dass man andere Instrumente aus dem überreichen Schatz der Klaviermusik versorgt, ist an sich natürlich und lobenswerth, obgleich das vervielfältigte Originalwerk an Wirkungskraft und Geltung verliert, wenn man es in Umgestaltungen kennen lernt, in denen selbst beim grössten Geschick des Uebertragenden immer etwas von der ursprünglichen Schönheit verloren geht. Die Verbildung vieler Instrumentisten wird genährt durch die Seichtigkeit eines grossen Theils der sie beschäftigenden Kompositionen; jede gehaltvollere Bereicherung ihres Repertoirs ist ein Heilmittel, und die Folge muss die Erweckung eines kunstwürdigern Strebens sein, durch das endlich jene Entlehnungen selbst überflüssig werden. Herrn Heinzius Unternehmen verdient daher an sich Beifall und ist überdem lobenswerth ausgeführt.

Weniger wichtig erscheint aus diesem Gesichtspunkt eine andere Uebertragung:

Sextuor pour Instrumens à vent compos par L. v. Beethoven, arrangé en Trio pour Pianoforte Violon et Violoncelle (ou Clarinette et Basson) p. A. F. Wustrow. Simrock in Bonn. 5 Fr. 50 Ct.

da der Klavierspieler für sich, oder einen Verein zum Trio reich genug versorgt ist, um ein arrangirtes Werk allenfalls zu entbehren. Indess mag sich mancher freuen, auch dieses Werk in zugänglicherer Gestalt kennen zu lernen, als es von Beethoven hinterlassen ist. Das Arrangement des Herrn Wustrow verdient durchweg Billigung.

---

4. Berichte.

Paganini.

Aus Berlin.

Noch immer kann der versprochene Bericht über diesen ausserordentlichen Mann nicht gegeben werden; und es gereicht wahrlich dem Berichterstatter nicht zum Vorwurf. Es ist schwer, das Räthsel dieser Erscheinung zu lösen, noch schwerer vielleicht, die Lösung auf zulässige Weise auszusprechen. Denn hier tritt entschieden die Unmöglichkeit hervor, die Person in allen Beziehungen von der Kunstleistung, das Aeusserlichste von dem Innerlichsten zu trennen. Wollte man von der Kunstfertigkeit dieses seltnen Mannes reden! Seine Flageolettöne in Doppelgriffen, seine Oktavengänge auf einer Saite (nämlich die untere Oktave in blitzschnellen Vorschlägen) seine Sprünge aus der höchsten Höhe in die Tiefe, seine fliegenden Laufer, deren Töne abwechselnd coll' arco und pizzicato gegeben werden, sein dreistimmiges Spiel (auf einer Saite getragene Melodie, auf der dritten gehaltene Basstimme, dazwischen bewegte Figur [musical notation] sein unvergleichliches Staccato, seine endlos schattirten Bindungen, jene den zusehenden Violinspielern selbst unbegreifliche Spielart mit schlagendem und fortvibrirendem Bogen in schnellen Tonfiguren, — deren Klang und Karakter man mit Steingerölle vergleichen möchte, das vom Felshang hinabrollt: wollte man von alle dem reden — es ist nur nicht Paganini. Das alles kann, wird ihm endlich nachgelernt werden; — und wenn es heute schon alle Violinspieler könnten, so würde er doch unvergleichbar dastehn.

Oder will man von seiner Komposition reden und von dem Ausdrucke seines Spiels! Keiner wird ihn so begreifen. Man muss ihn im überfüllten Opernhause unter Tausenden von Zuhörern erwarten, von Bank zu Bank die seltsamsten Gerüchte laufen hören, und nun nach langer Pause den seltsamen, krankverfallenen Mann mit leisem, eiligem Schritt durch die Musiker hervorgleiten sehen, das fleisch- und blutlose Gesicht im dunkeln Locken- und Bartgewirr, mit der kühnsten Nase voll Ausdruck des wegwerfendsten

Hohns, mit den Augen, die wie schwarze Edelsteine aus dem bläulichen Weiss glänzen; nun sogleich hastiger Anfang des Ritornells, in dem er mit einzelnen Tonfunken das Orchester leitet und durchblitzt — ohne Vollendung einer Phrase, ja ohne Auflösung einer etwa ergriffenen Dissonanz; und nun der schmelzendste und kühnste Gesang, wie er nie auf einer Geige gedacht worden ist, der unbekümmert, unbewusst über alle Schwierigkeiten hinweg schreitet, in den sich die kühnsten Blitze eines höhnisch zerstörenden Humors werfen; bis sich das Auge zu tieferer, schwärzerer Glut entzündet und im Kreise um sich selbst funkelnd zu wälzen scheint, die Töne tiefer schneiden, stürzender rollen — dass man meint, er schlüge das Instrument wie in wahnsinniger Liebespein jener unglückliche Jüngling das Bild der Treulosen, Gemordeten zart formt, und grimmig zerquetscht und wieder unter Thränen zart formt. Dann ein Fussstampfen — und das Orchester stürmt darein, und verhallt in dem Donner des beispiellosen Enthusiasmus, den der Künstler kaum gewahrt, oder mit einem tief hinab drückenden Blicke beantwortet, oder auch mit einem rundum schweifenden Lächeln, bei dem sich der Mund seltsam öffnet und die Zahnreihen hell zeigt; es scheint zu sagen: so müsst Ihr mir zu jauchzen, welcher ich auch sei, welche Laune mir auch mein Leiden eingiebt, welche Lasten sich auch meinem Fuss angehängt und und den jugendlich frohen, kühnen Schritt gelähmt haben. Ehe man dies denken kann, ist er dem Blick entzogen; und wer sein Bild in Auge und Geist gefasst hat, begreift nur nicht, warum sie noch Musik machen, von Mozart und Mercadante, bis er wieder kommt.

Dann rollt er uns wohl ein Gemälde voller Lust auf. Aber welcher! So hat vielleicht vor Ferdinand und Isabella von Spanien ein verkappter Maure den zerstörten Granatenhain, die Herrlichkeiten des zertrümmerten Alhambra gesungen, in dem sein Volk, sein Haus, die Mutter und die Geliebte, die zarten Geschwister, geschlachtet wurden, dass er nun ganz allein durch die Welt zieht, und über den glühenden Sand der Küste hinjagt, und auf Tod und Leben die Rückkehr wagt, und die alte frohe Zither misshandelt und peinigt zu jenen Tönen der Lust, und dabei in Schmerz vergeht vor dem verlornen Paradiese. — Oder er zeigt uns andrer Menschen Freude, Mozarts, Rossini's Weisen. Aber wie im tiefgeschliffenen Spiegel erscheint der Himmel schwarz. —

Ein grosser Genius im Kerker des Virtuosenthums. — Marx.

Mösers Akademie.

Mittwoch, den 8. April. Sinfonie in D-dur von Haydn. So einfach auch jetzt Haydns Sinfonien gegen einige grössere Mozarts und besonders Beethovens erscheinen: so herrscht dennoch ein so wohlthuender, das Gemüth unmittelbar ansprechender, kräftig durchgeführter Geist in ihnen, dass es wahrlich Sünde ist, wenigstens die bessern davon zu vernachlässigen. Im Theater nehmen sich überhaupt der Art schon künstlichere Tonstücke nicht zum besten aus; auch werden sie hier weder gehörig besetzt, noch können sie mit gebührender Aufmerksamkeit ausgeführt werden, da das Publikum gewohnt ist, diese Zeit zu benutzen, der lästigen Mundsperre Luft zu machen. Da überdies häufig dieselben wiederholt werden, so müssen sie dadurch, ohne besondern Effekt machen zu können, nur ihren Werth verlieren, und es wäre besser, zu diesem Zwecke die sogenannten Entre-Akts zu wählen, da diese gewöhnlich mehr kunstlose allgemeine Lebhaftigkeit haben, die selbst beim Gespräch noch einigen Genuss gewährt.

Will man aber Haydns Sinfonieen noch immer mit wahrem Vergnügen hören, so müssen sie ausgeführt werden wie die heutige in dieser Versammlung. Das ganze Orchester war von dem edlen Feuer der Komposition selbst begeistert, und verfehlte deshalb auch nicht, dieselbe wohlthätige Empfindung seinen Zuhörern mitzutheilen. Die Ouvertüre von Fesca hat mehr effektvolle Stellen und ist mit Fleiss gearbeitet. Reiche Fantasie, wie gewöhnlich Beethovensche Komposition, entwickelt auch die Sinfonie eroica desselben. Doch möchte das in allen einzelnen Theilen gemeinschaftliche Streben, ein grosses Ganzes zu bilden, das nichts zu viel und nichts zu wenig, was wir in Mozarts und Haydns

Werken bewundern, besonders im ersten und letzten Satze zu vermissen sein. Hier scheint es so oft dem förmlichen Schluss zuzueilen, und spinnt demungeachtet, locker verknüpft, die vorigen Fäden wieder fort, dass diese Sätze den wahren Total-Eindruck nicht machen können, dessen sie vielleicht bei innigerer Verbindung *fähig* gewesen wären. Die Mittelsätze erscheinen dagegen weit mehr als ein Guss.

Die Aufführung entsprach im Ganzen trefflich den schwierigen Anfoderungen der Komposition, und hinterliess vollkommene Befriedigung.

J. N.

Blick ins Ausland.

Wir sehen uns im Stande, unsern geneigten Lesern eine Folge der Nachrichten über Italiens Musik und Theater mitzutheilen, welche schon in einigen frühern Nummern der Zeitung erschienen, und beginnen diesmal mit:

Rom. Hier ist auf dem Theater Argentina die Oper il pirato völlig durchgefallen; man schreibt es jedoch dort nicht dem Stücke *zu, worin* man entschieden schöne Sachen zu *finden glaubt*, sondern der Ausführung, die unter allem Begriff schlecht sein soll. In dem Brief eines jungen Komponisten wird darüber gesagt: „Was für ein Theater! was für ein Orchester! und was für ein Sänger ist dieser berühmte David! Dieses Rom, sonst so berühmt, gilt jetzt nach gerechtem Urtheil in Italien nur als *das* Grab der Musik.“ — —

Der genannten Oper folgte auf diesem Theater „Gli Arabi nelle Gallie,“ und man erwartete demnächst die Oper „Ricciardo e Zoraide.“

Ausserdem wurde auf dem Theater Valle die Oper von Fioravanti, „la Contessa di Fersen gegeben, welche ältere Oper für die Mancolini und den Zamboni geschrieben war, und deren Stoff aus dem französischen Melodram „la femme à deux maris“ entnommen ist. Jetzt wurde die Oper der „Marzochi,“ dem Cavalli und dem Tenor Ravaglin anvertraut, und man erwartete nach derselben die Oper von Donizetti: „l'Ajo nell' imbarazzo“ (der Hofmeister in Verlegenheit).

Auf dem Theater Tordinone wurde „Tebaldo ed Isolina“ gegeben. Es war daselbst eine einzige Sängerin von einigem Verdienst, die Petrulia, welche auf den December dieses Jahres zu einem Debüt in London engagirt ist.

Neapel. Der Oper von Donizetti „l'Esule di Roma“ sollte auf dem Theater San Carlo die „Elisabeth“ folgen, indessen wurde „l'Ultimo giorno di Pompei“ vom Pacini vorgezogen. Lablache, gänzlich von seiner Unpässlichkeit bergestellt, gefiel, wie immer. Rubini und Mad. Tori sind gleichfalls allgemein applaudirt worden. — Es wechselten die Opern „l'Esule di Roma,“ „l'Ultimo giorno di Pompei“ und „il Pirato“ später miteinander ab.

Florenz. Graf Bombelles, östreichischer Gesandte, liess die Oper „l'Italiana in Algeri“ vorbereiten, um sie auf seinem Privat-Theater zum Namensfeste des Kaisers durch Liebhaber aufführen zu lassen. Unter diesen sollte seine Gemahlin auftreten, die sich durch die Schönheit und den Umfang ihrer Stimme, wie durch ihre tiefen Kenntnisse in der Musik und der Kunst des Gesanges auszeichnet. — Auf demselben Privat-Theater ist „il Torno“ aufgeführt worden, eine Oper, wozu der Lord Burghest die Musik geschrieben hat. Wenn man den italienischen Blättern Glauben beimessen darf, so macht diese Oper dem Genie wie den musikalischen Kenntnissen des edlen Lords die grösste Ehre. Man lobt besonders die Chöre und den Eingang des Stücks. Sie wurden mit einem Ensemble von Liebhabern ausgezeichneten Sanges ausgeführt. Die Hauptrollen waren den Damen Williams, Festa und Herrn Franceschini anvertraut.

Auf dem Theater la Pergola ist die Oper von Persiani „Gastone de Foix“ völlig durchgefallen.

Lucca. Die Oper „Giovanti d'Enrico V.“ in dieser Stadt wohl aufgenommen worden. Die Prima Donna Cassoglia und der Tenor Marchionni haben zu dem Erfolge, den das Werk gehabt hat, wesentlich beigetragen. Dossi, basso cantante, Frezzolini, buffo comico und Mad. Carazza, welche die Rolle des Pagen gab, sind gleichfalls applandirt worden.

Dieser Oper sollte „la pastorella fendataria" von Vanni and „Costanza e Romilda" von Meyerbeer folgen. In der letztern erwartete man die Damen Fanti und Maldotti jene als Prima Donna, diese als Contralto zu hören.

Mailand. Die Gesellschaft del Giardino hat zur Erinnerung an das Vergnügen, welches derselben Mad. Pasta am Abend des 7. Decbr. 1828 verschaffte, den Bildhauer Marchesi beauftragt, die Büste der Künstlerin in Cararischem Marmor auszuführen. Diese Büste soll unter denen der grössten Künstler in den Saal aufgestellt werden, wo Mad. Pasta sich hatte hören lassen.

Der Enthusiasmus, welchen das Talent von Mad. Pasta bei den Musikliebhabern ihrer Geburts-Stadt erweckte, flösste ihnen das Verlangen ein, sie auf der Bühne der la Scala zu hören. Auf vieles Bitten hatte sie eingewilligt; aber Barbaja weigerte sich in Folge eines Streits, den er mit der Sängerin gehabt hatte, den Saal abzutreten, worüber er allein verfügen darf. Die Dilettanten und besonders die Glieder der Gesellschaft del Giardino, beschlossen die Laune des Impressario nicht geduldig zu ertragen und verschafften sich das Theater Carcao, um auf demselben eine Reihe von Vorstellungen klassischer Werke zu geben, in welchen die Pasta als Prima Donna auftreten sollte. Diese Vorstellungen, welche nach der Rückkehr der Pasta von Wien, wohin sie am 28. Januar abgegangen war, erwartet wurden, sollten enthalten: „Semiramis," „Ginletta e Romeo," von Zingarelli, „Medea," „Otello," „Nina" und „Gabriella di Vengy" von Caraffa. Mlle. Mariette Brambilla, primo musico (contralto) damals zu Venedig; Jean-Baptiste-Montrésor, damals primo tenore auf dem Theater de la Pengola zu Florenz; der junge Duprez, Tenor, der auf dem Theater Feydeau zu Paris mit Beifall aufgetreten ist, und Cosselli, basso cantante, sollten das übrige Personal bilden. Es mochte der Talente des Rubini und Tamburini bedürfen, um wider den Erfolg zu kämpfen, welche die Darstellungen auf dem kleinen Theater Carcao mit solchen Elementen versprechen, und man glaubte allgemein, dass Barbaja Ursache haben werde, seine böse Laune zu bereuen.

Auf dem Theater de la Scala wurde „la Straniera" (die Fremde) gegeben. Schon bei der General-Probe war das Haus so gefüllt, wie sonst nur bei der ersten Vorstellung. Das Buch (il libretto) ist von Romani, der den Stoff aus dem Roman des Vicomte d'Arlincourt entnommen hat. Die Musik selbst ist von Bellini. Ein glänzender Erfolg krönte dies neue Werk eines jungen Komponisten, nach dessen ersten Versuchen man Italien eine würdige Stütze seines alten Ruhmes in der Musik verspricht.

(Fortsetzung folgt.)

5. Allerlei.

Aus dem eben erschienenen ersten Hefte „Berlinischer Blätter für deutsche Frauen, eine Wochenschrift, herausgegeben von Friedrich Baron de la Motte Fouqué," die sich dem Publikum in mehr als einer Hinsicht werth machen dürften, theilen wir eine unserm Kreise verwandte Anekdote mit.

„Der verewigte Kapellmeister Naumann zu Dresden ward einstmal durch König Friedrich Wilhelm den Zweiten nach Berlin berufen, um dort zur Verherrlichung des Karneval durch seine Kompositionen mitzuwirken. In einer der abzuhaltenden Opernproben ergriff der Monarch — bekanntlich Freund und Ausüber der Musik in hohem Grade — ein Violoncell, und spielte seine Stimme trefflich durch. Naumann, geehrt und erfreut, ward im Dirigiren seines Werkes immer lebendiger. Als ihm der Künstler an einer leidenschaftlichen Stelle nicht rasch und laut genug mit eingriff, rief er ihm glühend zu: „mehr preussisches Feuer, Ew. Majestät!" Und der Monarch genügte freudig und freundlich dem Kommando des Meisters. —

Selten zeigt die Kunstgeschichte ein so keckes und doch zugleich so edel bewusstes Emporflügeln des Künstlers über das gewöhnliche Verhältniss im Schutz erhabener Macht."

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
Hierbei ein literarischer Bericht des Herrn F. A. Brockhaus in Leipzig.

Verzeichniß von Büchern und Musikalien,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

No. 5. unter den Linden No. 34, zu haben sind. Den 14. April 1829.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Anzeige.

Es ist bekannt, daß die Dresdner und Leipziger Blas-Instrumente in Holz und Messing, so wie ächt türkische Becken, Wiener Pianoforte, und echt romanische Saiten, auch übersponnene Guitarre-Saiten, eigener Fabrik, einen großen Vorzug haben: dergleichen Instrumente sind erster Schönheit, Reinheit und Güte, so wie Musikalien aus allen Verlags-Handlungen in großer Auswahl billig zu bekommen bei

Carl August Klemm.

Musikalien- und Instrumenten-Handlung in Leipzig, Neuer-Neumarkt hohe Lilie Nr. 48.

In der Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung von R. Landgraf in Nordhausen ist erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands und der Schweiz (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

Gründliche Anweisung

über die Erziehung und Behandlung des weißen Maulbeerbaumes, so wie auch über die Erziehung der Seidenraupen,

von

C. G. Kettembeil.

Zwei Hefte mit einer Futtertabelle und zwei lithographirten Tafeln. 8. Elegant geheftet. Preis 20 Sgr. 16 Ggr. 1 Fl. 8 Kr. rhein.

Allen Seidenzüchtern ist diese Schrift auf das Angelegentlichste zu empfehlen. Der Verfasser theilt seine neuen Entdeckungen und Erfahrungen in der Zucht der Maulbeerbäume und der Seidenraupen auf eine höchst uneigennützige Weise mit, was allen Beförderern der Seidenzucht ohne Widerrede höchst willkommen sein muß. Die Königl. Regierung in Erfurt empfiehlt in den Amtsblättern die von Türksche und die Kettembeilsche Schrift und sagt: „was die letztere Schrift betrifft, so ist zu wünschen, daß insbesondere der Heft I. Abschn. II. § 10. Vermehrung der Maulbeerbäume durch Wurzelcopulation und Wurzelpfröpflinge, Beachtung finden möge."

Anzeige für Militärs.

Atlas der Militär-Geographie von Europa, von Th. von Liechtenstern. 26 Blatt die brittischen Inseln. Subscriptionspreis 1 Thlr.

ist so eben bei F. Rubach in Magdeburg erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben.

In der Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung von R. Landgraf in Nordhausen ist erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands und der Schweiz (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34) zu haben:

Ergötzliche

Jägerschnurren,

oder

wirklich vorgefallene Weidmanns-Curiositäten.

Zweites Rudel.

12. Elegant geheftet, Preis 7½ Sgr. 6 Gr. 27 Kr.

Auch diese Sammlung von Jagd-Anekdoten enthält, gleich der ersten, des Spaßhaften und Kurzweiligen mancherlei und wird gewiß von den Verehrern der Diana ebenfalls wohlwollend aufgenommen werden.

In der Buchhandlung von R. Landgraf in Nordhausen ist erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands und der Schweiz (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

Die Katechisirkunst,

eine theoretisch-praktische Anleitung zur Erwerbung der Fertigkeit im Katechisiren,

von

E. Thierbach.

4ter Band. 8. 22 Bogen. Pränumerations-Preis 17½ Sgr. 14 Gr. 1 Fl.

Ueber die Vortrefflichkeit dieses Werkes haben sich fast alle kritischen Blätter auf das Vortheilhafteste ausgesprochen. Das Buch sollte bei keinem Prediger und Schullehrer fehlen. Der äußerst billige Pränumerations-Preis für den 1sten bis 4ten Band 2 Thlr. 10 Sgr. besteht noch. Der 5te und letzte Band erscheint binnen Kurzem.

Boston-Whist-Tabelle.

Auf Pappe gezogen, Preis 2½ Sgr. 9 Kr.

Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34., ist erschienen:

Zu Polterabenden. Eine Sammlung von Anreden für Einzelne und Scenen für gesellschaftliche Vereine, mit Andeutungen über die Kostüme. Nebst Strohkranzreden. Herausgegeben von Karl Müchler. Mit einem Titelkupfer. Geheftet. Preis 1 Thlr. 15 Sgr.

Bei der immer allgemeiner werdenden Sitte, den Vorabend einer ehelichen Verbindung durch einen sogenannten Polterabend und durch Ueberraschungen zu feiern, ist eine Sammlung von dazu geeigneten scherzhaften und ernsten Gedichten immer mehr Bedürfniß geworden. Der Herausgeber

dieser Sammlung hat dafür auf die mannigfaltigste Weise gesorgt; man findet darin für diejenigen, welche ohne Verlarvung solchen Polterabenden beiwohnen wollen, verschiedene Gedichte; dann für Verlarvungen einzelner Personen oder Mehrerer, welche sich zu diesem Zweck vereinigen wollen, in den verschiedensten Charakteren, und auch für die Vorfeier von Silberhochzeiten. Es ist dabei mit Umsicht auf die verschiedenen Stände in der bürgerlichen Gesellschaft Rücksicht genommen worden, und die Strohkranzreden, sinnig und zart gehalten, sind eine Zugabe, die man in allen bisher erschienenen ähnlichen Sammlungen vermißt. Mit wenigen Ausnahmen sind alle diese Polterabendspiele und Strohkranzreden von dem Herausgeber selbst, und die Andeutungen über das Costüme bei den Verlarvungen werden Vielen gewiß sehr willkommen sein. Druck und Papier sind sauber und das Titelkupfer, den Rübezahl darstellend, kann auch gleich demjenigen, der als solcher auf einem Polterabendfest erscheinen will, dazu dienen, in welcher Verlarvung er sich zu verhüllen hat.

Zur Nachricht für Singvereine.

Bei N. Simrock in Bonn am Rheine sind folgende neue Werke für Kirchenmusik im Klavierauszoge und in besonders gedruckten Sing- oder Chorstimmen erschienen. (NB. die Chorstimmen werden in beliebiger Anzahl geliefert und der Bogen von 2 Blättern oder 4 Seiten mit 4 Sgr. pr. St. bezahlt.)

Breidenstein, C. Op. 4. 6 geistl. Gesänge für den Männerchor. Partitur und Klav.-Ausz. zum Einüben 28 Sgr. Die 4 Chorstimmen allein 1 Thlr. 2 Sgr.

Cherubini, L. Requiem à 4 voci. Vollst. Partitur mit unterlegtem Klav.-Ausz. 5 Thlr. 10 Sgr.

— Messe solennelle No. 2. in D-moll à 4 part. de chant. Texte latin. Klav.-Ausz. 3 Thlr. 14 Sgr. Die 4 Singstimmen allein 2 Thlr. 20 Sgr.

Gleim, J. A. Liedersammlung für die Morgenandachten der Königl. Preuss. Gymnasien. Partitur (auch als Klav.-Ausz. zu gebraochen) 1 Thlr. Die 4 Singstimmen zusammen 1 Thlr. 20 Sgr. Eine jede Singstimme 12½ Sgr.

Händel, G. F. Der Messias. Nach Mozarts Bearbeitung. Deutscher und neu hinzugefügter latein. Text. In vollständigem Klav.-Ausz. von X. Gleichauf, 4 Thlr. 24 Sgr. Die vier Singstimmen allein 1 Thlr. 18 Sgr.

— Israel in Egypten. Grosses Oratorium. Mit deutsch. und englischem Texte. In vollst. Klav.-Ausz. vom Professor C. Breidenstein, 5 Thlr. 26 Sgr. Die 4 Chorst. allein 4 Thlr. 4 Sgr.

Haydn, J. No. 1. Hymne: Allmächtiger! Preis Dir und Ehre. Für Sopran, Alt, Tenor und Bass, nebst Chor. Klav.-Ausz. nebst den einzelnen Singstimmen 20 Sgr. Die 4 Singstimmen allein 8 Sgr.

— No. 2. Hymne: Walte gnädig, o ewige Liebe! (En aeternum, attende votis.) Für id. Klav.-Ausz. nebst den einzelnen Singstimmen 20 Sgr. Die 4 Singstimmen allein 8 Sgr.

— No. 3. Cantate: Denk ich, Gott! an deine Güte. Für id. Klavier-Ausz. nebst den einzelnen Singstimmen 20 Sgr. Die 4 Singstimmen allein 4 Sgr.

Henkel, M. 6 religiöse Gesänge für Kirchen und Schulen. Für id. Klav.-Auszug nebst den einzelnen Singstimmen 28 Sgr. Die 4 Singstimmen allein 16 Sgr.

Rink, Ch. H. Motetto: Lobe den Herrn, meine Seele. Für id. Klav.-Ausz. nebst den einzelnen Singstimmen 20 Sgr. Die vier Singstimmen allein 4 Sgr.

Bei Joseph Czerny (vormals Cappi et Czerny), Kunst- und Musikalienhändler in Wien, sind folgende Neuigkeiten zu haben, und bei A. G. Liebeskind in Leipzig um die beigesetzten Preise zu haben:

Beethoven, L. van. Adelaide, Gedicht von Matthisson, mit deutschem und italienischem Texte, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, 46stes Werk. Preis 15 Sgr. (45 X. C. M.)
(Neue Auflage.)

Der Troubadour, eina Auswahl der beliebtesten Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, eingerichtet von Joseph Czerny.

44stes Heft. **Onslow,** 6-Arie: In meinen jungen Jahren (Toujours de mon jeune âge), aus der Oper: der Hausirer (le Colporteur). Preis 7½ Sgr. (20 X. C. M.)

45stes Heft. Duett: Rosenfest wird bald beginnen (C'est la fête du village), aus der Oper: der Hausirer (le Colporteur). Preis 10 Sgr. (30 X. C. M.)
(wird fortgesetzt.)

Czerny, J. Musikalische Unterhaltungen. Eine Auswahl der beliebtesten Stücke aus Opern und Baletten der neuesten Zeit.

10tes Heft. Arie: Bänder, Spitzen, und Duett: Rosenfest wird bald beginnen, aus der Oper: der Hausirer, von Onslow. Preis 15 Sgr. (45 X. C. M.) Dasselbe für Pianoforte und Flöte 15 Sgr. (45 X. C. M.)

Jansa, L. Duo Concertante für Pianoforte und Violine, op. 42. Preis 1 Thlr. (1 F. 30 X. C. M.) Dasselbe für Pianoforte und Violoncello 1 Thlr. (1 F. 30 X. C. M.)

Lom, J. G. Trois Polonaises avec Trios poor la Guitarre, op. 6. Preis 7½ Sgr. (20 X. C. M.)

— Variationen über das beliebte Abschiedslied von der Hütte, aus dem Zauberspiele: Der Alpenkönig und der Menschenfeind, für die Guitarre, op. 9. Preis 11¼ Sgr. (36 X. C. M.)

Lubin, Léon de St. Variations faciles et agréables, sur un thême antrichien favorit, poor le Pianoforte à 4 mains, op. 24. Pr. 15 Sgr. (45 X. C. M.)

— Trois thêmes variés pour deux Violons, op. 28. Pr. 15 Sgr. (45 X. C. M.)
Cet ouvrage est destiné pour l'éxercice des jeunes élèves, qui quittant l'école.

Neumayer, A. Variationen über das beliebte Lied an Alexis, für die Violine, mit Begleitung einer zweiten Violine, Viola und Bass, op. 10. Preis 20 Sgr. (1 F. C. M.) Dieselben für die Violine mit Begleit. des Pianoforte. 11¼ Sgr. (36 X. C. M.

Plachy, W. Der kürzeste Weg auf dem Parnass; enthaltend fortschreitende Original-Sätze zum Behufe des ersten Unterrichts auf dem Pianoforte, op. 26. Complett 1½ Thlr. (2 F. C. M.)

— Erholung aof dem Wege zum Parnass, fortschreitende Original-Sätze für das Pianoforte zu 4 Händen, 6te Lieferung. Preis 10 Sgr. (30 X. C. M.)

Reiner, R. Variationen über das beliebte Alpenlied, gesungen von Hrn. Carl Fischer im k. k. Josephstädter Theater. Für das Pianoforte. 1stes Werk. Preis 15 Sgr. (45 X. C. M.)

Rieder, A. Tantum Ergo in C-dur für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Trompeten, Pauken, Orgel und Violon, op. 85. Preis 1 Thlr. (1 F. 30 K. C. M.)

Rothkrepf, G. Flora, oder vaterländische Tänze aus Ungarns älterer und neuerer Zeit für das Pianoforte. 1stes Heft. Preis 20 Sgr. (1 F. C. M.)

Sechter, S. Beliebte Melodien von Weber, Mozart, Haydn und Gretry, für das Pianoforte contrapunktisch durchgeführt, op. 39. Preis 11¼ Sgr. (36 X. C. M.)

— Wichtiger Beitrag zur Fingersetzung bei dem Pianofortespiele, worin mittelst eines kurzen und fasslichen Grundsatzes gezeigt, und mit einer hinlänglichen Zahl von Beispielen belegt wird, auf welche Weise beide Hände die ganz gleiche Fingerordnung bekommen können. Besonders für jene, welche bereits Fortschritte in dem Spiele dieses Instrumentes gemacht haben, in kurzen Sätzen, welche der strengen Gegenbewegung fähig sind, verfasst, und mit einer Einleitung versehen, op. 43. Preis 25 Sgr. (1 F. 15 X. C. M.)

Schwarz, M. Vier beliebte Galoppen für das Pianoforte. No. 1. Tokeyer-Galoppe. No. 2. Schlittage-Galoppe. No. 3. Sturm-Galoppe. No. 4. Cyclopen-Galoppe. Preis 5 Sgr. (15 X. C. M.)

— Wiener Apollo-Ländler für das Orchester. 21ste Lieferung. Preis 1⅔ Thlr. (2 F. 30. X. C. M.) Für 3 Violinen und Bass 20 Sgr. (1 F. C. M.) Für eine Violine mit Begleitung des Pianoforte 15 Sgr. (45 X. C. M.)

Schubert, Fr. Widerspruch. Wiegenlied. Am Fenster. Sehnsucht. Vier Gedichte von Seidl. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, *op. 105. Preis* 1⅓ Thlr. (2 F. C. M.) Dieselben einzeln: No. 1., 1 Thlr. (1 F. 30 X. C. M.) No. 2., 11¼ Sgr. (36 X. C. M.) No. 3., 7½ Sgr. (20 X. C. M.) No. 4., 10 Sgr. (30 X. C. M.)

— Der Kampf, Gedicht von Schiller. Für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 110. Preis 15 Sgr. (45 X. C. M.)

— Drei Gedichte. No. 1. an die Freude, von Schiller. No. 2. Lebensmelodien, von Schlegel. No. 3. Die vier Weltalter, von Schiller. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 111. Preis 15 Sgr. (45 X. C. M.)

— 3 Quartetten. No. 1. Gott im Ungewitter. No. 2. Gott der Weltschöpfer. Gedichte von Uz. No. 3. Hymne an den Unendlichen, von Schiller. In Musik gesetzt für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Begleitung des Pianoforte, op. 112. Preis 1⅔ Thlr. (2 F. 30 X. C. M.) Dieselben einzeln: No. 1., 1 Thlr. (1 F. 30 X. C. M.) No. 2., 20 Sgr. (1 F. C. M.) No. 3., 20 Sgr. (1 F. C. M.)

Steiner, A. Aphroditen-Walzer für das Pianoforte à 4 mains, op. 1. Preis 10 Sgr. (30 X. C. M.)

Schnecker, J. Soirée-Walzer für das Pianoforte, op. 1. Preis 10 Sgr. (30 X. C. M.)

Tomanjk, J. Tantum Ergo in F-dur für 4 Singstimmen, mit Begleitung der Orgel obligato (2 Violinen, Viole und Contrabass, 2 Clar., 2 Hörner und eine Flöte) ad libitum, op. 12. Preis 20 Sgr. (1 F. C. M.)

Im Verlage der Kesselring'schen Hofbuchhandlung in Hildburghausen ist erschienen:

„Variationen für das Pianoforte," von Heinrich Mittelsdörfer. Fol. 1829. 10 Sgr.

Diese Variationen zeichnen sich durch Kunst und Gefälligkeit aus.

Neue Musikalien

im Verlage von Ad. Martin Schlesinger, in Berlin, (unter den Linden No. 34). Michaelis 1828 bis Ostern 1829.

Schulen- und Uebungsstücke.

(Méthodes et ouvrages élémentaires.)

H. Herz. Praktische Pianoforte-Schule. Bestehend in Tonleitern, Uebungen, Passagen, Vorspielen und kleinen Handstücken. Mit Fingersatz versehen, nach den Fortschritten der Schüler geordnet, und für diejenigen eingerichtet, welche sich schnell zu vervollkommnen wünschen. 1 Thlr.

J. B. Cramer. Vorschule zu den Studien von Clementi, Cramer, Moscheles u. s. w. für das Pianoforte, bestehend aus Tonleitern in allen Dur- und Molltönen, Uebungen und Passagen, um den Händen gute Haltung und den Fingern Geläufigkeit zu geben. Mit Fingersatz. 1 Thlr.

Militair- und Harmonie-Musik.

(Harmonie et Musique Militaire.)

Sammlung von Märschen auf Allerhöchsten Befehl Sr. Maj. des Königs zum bestimmten Gebrauch der königl. Preuss. Infanterie, für vollständige Türkische Musik in Partitur.

No. 70. Geschwindmarsch aus Alcidor von Spontini arrangirt von Neithardt. 1 Thlr. 15 sgr.

— 71. — — Ungerischer Grenadiermarsch 25 sgr.

— 72. — — aus der weissen Dame. 1 Thlr.

— 73. — — von Sr. Königlichen Hoheit dem Kronprinzen aus Italien mitgebracht. 1828 arrangirt von A. Neithardt. 20 sgr.

— 74. — — aus der Oper: die Stumme von Portici, arrangirt von F. Schick. 20 sgr.

Auber. Die Stumme von Portici (la Muette de Portici) arr. p. l'Harmonie p. Weller.

Hieraus die Ouvertüre für Harmoniemusik insbesondre.

Musik für Orchester.

(Musique à grand Orchestre.)

Weller Fr. Neueste Berliner Lieblingstänze für 2 Violinen, 1 Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, Violoncelle und Contre-Bass (2 Fagotts, 2 Trompeten, Timbales ad libitum) NB. können auch 5 stimmig executirt werden. 7tes Heft enthält 7 Walzer und 5 Galopp-Walzer 1 Thlr. 22½ sgr. 8tes Heft enthält: 6 Contre-Tänze nebst Cotillon aus der Oper: die Stumme von Portici und 1 Galoppwalzer. 1 Thlr. 22½ sgr.

Clavierauszüge von Opern.

(Partitions de Piano.)

D. F. E. Auber. Die Stumme von Portici, (la muette de Portici). Vollst. Clavierauszug, mit deutschem und französischem Text. Ersterer wie er auf der Berliner Bühne gegeben wird, arr. von C. F. J. Girschner. 8 Thlr. 15 sgr.

D. F. E. Auber. Die Stumme von Portici (la muette de Portici) in Clav. Ausz. mit sämmtlichen Chören und Ballets und mit Hinweglassung der Finales 6 Thlr. 15 sgr.

Hieraus einzeln:

— Ouvertüre aus derselben Oper f. d. Pfte. allein 15 sgr.
— — — — — u. Violine 20 sgr.
— — — — — zu 4 Händen 22½ sgr.

No. 1. Introduction et Air. (Alfons) Du prince objet de notre amour (Dem Fürsten thut die Liebe kund). 20 sgr.

No. 2. Choeur. Mais du courtége qui s'avance (Schon hör' ich aus dem Pallaste). 12½ sgr.

No. 3. Air. (Elvira) Plaisirs du rang suprême (Wie sind des Glanzes Freuden). 12½ sgr.

No. 4. Guarache. Castagnetten Ballet. 22½ sgr.

No. 6. Recit. et Scene. (Elvira) Dans ce jardins quel bruit se faits entendre (Ich höre Lärm! wer dringt in diese Gärten). 12½ sgr.

No. 7. Choeur. Daigne exaucer (Gott unser Hort). 12½ sgr.

No. 8. Finale. Ils sont unis (Sie sind vereint). 1 Thlr. 22½ sgr.

No. 9. Choeur. Amis! amis! le soleil va paraitre (Auf Freunde auf, schon strahlt der junge Morgen). 22½ sgr.

No. 10. Barcarole. (Masaniello) Amis la matinée est belle (Es wehen frische Morgenlüfte) 17½ sgr.

No. 12. Duetto. (Masaniello-Pietro) Mieux vaut mourir (Wait ehr der Tot). 20 sgr.

No. 12. Finale. Que voi je Fenella? quoi ma soeur en ces lieux (Was seh' ich Fanella die Vermisste hier) Thlr. 15 sgr.

[illegible] 13. Duetto. (Elvira et Alfons) N'espérez pas me fuir (Du strebst umsonst zu fliehen). 20 sgr.

[illegible] 4. Choeur du Marche. Au marché qui vient de s'ouvrir (Kommt Alt und Jung und Gross und Klein). 22½ sgr.

No. 15. Tarantelle. 10 sgr.

No. 16. Finale. Non, je ne me trompe pas (Nein, ich betrüge mich nicht). 12½ sgr.

No. 17. Prière. Saint bien heureux (Himmlischer Vater. 5 sgr.

No. 18. Air et Cavatine. (Masaniello) Spectacle affreux! jour de terreur! (O Schreckenstag! Schauder erregt) 17½ sgr.

No. 19. Duetto con Coro. (Masaniello et Pietro) Mais on vient! (Doch man kommt!) 17½ sgr.

No. 20. Recit. et Air. (Elvira) Arbitre d'une vie (Ach friste noch ein Leben). 12½ sgr.

No. 21. Quartetto con Coro. Des étrangers dans ma chaumière (Wer dringt so spät in meine Hütte). 15 sgr.

No. 22. Terzetto con Coro. Oui, tu nous l'as promis (Ja, du gabst uns dein Wort). 12½ sgr.

No. 23. Finale. Honneur, honneur et gloire (Geehrt, geehrt, gepriesen). 1 Thlr.

No. 24. Barcarole. (Pietro) Voyez du haut de ces rivages (Seht, auf wilden Meereswogen). 12½ sgr.

No. 25. Finale. On vient, silence amis! (Jetzt still, Borella kömmt!) 1 Thlr. 15 sgr.

Arie aus dem Haosirer, eingelegt und gesungen von Fl. v. Schätzel. 12½ Sgr.

Musik für Gesang, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre.

(Musique de Chant, avec Accomp. de Piano ou de Guitarre.)

Händel. 16 Sologesänge mit Begl. des Pfte. 2 Hefte. Mit einer Einleitung über Geltung Händelscher Sologesänge für unsere Zeit, von A. B. Marx. 1 Thlr. 15 sgr.

Katzennatur, von Adelbert von Chamisso, für eine Bassstimme componirt von Franz Kugler. 5 sgr.

C. Loewe. Balladen für eine Singstimme, mit Begleit. des Pfte. 4te und 5te Sammlung. Op. 6 und 7.

Loewe. 6 hebräische Gesänge von Lord Byron, nach der deutschen Uebersetzung von Theremin, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 2tes Heft, op. 5. 20 sgr.

Auber. Die Stumme von Portici, für Guitarre arrangirt von C. Blum.

Hieraus sämmtliche Nummern einzeln.

Musik für das Pfte. allein und zu 4 Händen.

(Musique p. l. Pfte. seul et à 4 mains.)

Blum, 2 Walzer, nach Thema's aus »die Stumme von Portici« für Pianoforte. 5 sgr. Dieselben für Guitarre. 5 sgr.

Klein Adagio et Rondo p. l. Pfte. 17½ Sgr.

Moscheles-Allegro di bravura p. le Pfte. Op. 77. 12½ sgr.

Spohr. 3me Sinfonie à 4 m. Op. 78. 2 Thlr. 10 sgr.

— 2de double Quatuor à 4 m. Op. 77. 1 Thlr. 15 sgr.

Weller. Contretänze aus Oberon f. d. Pfte. mit hinzugefügten Turen. 12½ sgr.

— — aus: „Die Stumme von Portici," für das Pfte. 1stes Heft. 10 sgr.

— — 2tes Heft. 12½ sgr.

— Cotillon aus: „Die Stumme von Portici," für das Pianoforte. 12½ Sgr.

C. Blum. Potpourri des thèmes de l'opéra la muette de Portici, p. l. Guitarre d'une difficulte mediocre. Prix 12½ sgr.

Nächstens erscheint:

J. S. Bach Passionsmusik nach dem Evangelm Matthäius in Partitur. Pränumerationspreis 12 Thlr. Ladenpreis gleich nach der Erscheinung 20 Thlr.

— Vollständiger Clav. Ausz. v. A. B. Marx.

D. F. E. Auber. Die Braut (la Fiancé) vollst. Clavausz.

— — Die Stumme von Portici (la muette de Portici) für das Pianoforte allein, ohne Singstimme eingerichtet von Ebers.

— — Ballets aus derselben Oper f. d. Pfte. zu 4 Händen eingerichtet, von Girschner.

F. Mendelsohn-Bartholdy. Gesänge. Mit Begleit. des Pianof. 3. und 4tes Hft.

L. Spohr. 12me Concert p. l. Violon avec accomp. d'Orchestre. op. 79.

— Trois Quatuors pour 2 Violons, Alto et Vclle. op. 82. Liv. 1—3.

— Potpourri sur des thêmes de Winter p. l. Clarinette, avec accomp. de l'Orchestre Op. 80.

— le même p. l. Clar. et Piano, arrangé par l'auteur.

— Fantaisia et Variations sur un thême de Danzi p. l. Clarinette, deux Violons, Alto et Violoncelle. op. 81.

— le même p. l. Clarinette et Piano, arrang. par l'auteur.

— — Pietro von Abano f. d. Pfte. 4 Händen arrangirt von F. Spohr.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 25. April. ——— Nro. 17. ——— 1829.

3. Beurtheilungen.

Biographie W. A. Mozart's.

(Fortsetzung.)

Im Julius 1765 fuhren sie wieder nach Calais über und reisten durch Flandern, wo Wolfgang oft die Orgeln der Klosterkirchen und der Kathedralen spielte. In Haag lagen beide Kinder so hart darnieder, dass man ihren Tod fürchtete. Da Wolfgang das Bett nicht verlassen konnte, so musste man ihm ein Bret auf der Decke einrichten, um darauf schreiben zu können; und wenn gleich die Finger der Feder den Dienst versagten, so liess er sich doch nicht vom Spielen und Schreiben abhalten.

Erst nach vier Monaten erholten sich beide Kinder wieder und dann bestand die erste Arbeit des Sohnes in 6 Sonaten für das Klavier, mit Begleitung einer Violine, die er mit einer Zuschrift an die Prinzessin von Nassau-Weilburg stechen liess. Im Anfange des Jahres 1766 brachten sie vier Wochen in Amsterdam zu und reisten dann zum Installations-Feste des Prinzen von Oranien, und von da wieder in den Haag. Der Sohn setzte für diese Festlichkeit sein Quodlibet für alle Instrumente, nebst verschiedenen Variationen und einige Arien für die Prinzessin. All diese genannten Kompositionen wurden theils in Haag und theils in Amsterdam gestochen. Nachdem sie öfters beim Erbstattbalter gespielt hatten, reisten sie wieder nach Paris, blieben dort zwei Monate, während welcher Zeit sie zwei Mal in Versailles waren.

Sie verliessen darauf Paris, um sich in Dijon 14 Tage aufzuhalten, wohin sie der Prinz von Condé wegen der Versammlung der Stände von Burgund geladen hatte.

Sie gingen dann über Lyon durch die Schweiz, wo der ganzen Familie viel Ehre erwiesen wurde. Salomon Gessner schenkte der Familie seine Schriften und schrieb vor dem Titelblatte hinein:

„Nehmen Sie, wertheste Freunde, dies Geschenk mit der Freundschaft, mit der ich es Ihnen gebe. Möchte es würdig sein, mein Andenken beständig bei Ihnen zu unterhalten. Geniessen Sie, verehrungswürdige Eltern, noch lange die besten Früchte der Erziehung in dem Glücke Ihrer Kinder; sie seien so glücklich, als ausserordentlich Ihre Verdienste sind! In der zartesten Jugend sind sie die Ehre der Nation und die Bewunderung der Welt. Glückliche Eltern! Glückliche Kinder! Vergessen Sie Alle nie den Freund, dessen Hochachtung und Liebe für Euch sein ganzes Leben durch so lebhaft sein werden als heute."

Zürich, Salomon Gessner.
den 3. Weinmonat 1766.

Judith, geborne Heidegger, Gessners Frau, schenkte der Familie die poetischen Schriften Wielands, und ihr Bruder Heidegger dem Vater den verdeutschten Hudibras.

Von der Schweiz gingen sie nach Schwaben, wo sie einige Zeit in Donaueschingen bei dem Fürsten von Fürstenberg verweilten.

Aus München, wo sie den 8. Nov. ankamen, schrieb der Vater unter andern:

— — Es kömmt darauf an, dass ich zu Hause eine Existenz habe, die besonders für meine Kinder zweckmässig ist. Gott (der für mich bösen Menschen allzugütige Gott) hat mei-

nen Kindern solche Talente gegeben, die, ohne der Schuldigkeit des Vaters zu denken, mich reizen würden, alles der guten Erziehung derselben aufzuopfern. Jeder Augenblick, den ich verliere, ist auf ewig verloren, und wenn ich jemals gewusst habe, wie kostbar die Zeit für die Jugend ist, so weiss ich jetzt. Es ist Ihnen bekannt, dass meine Kinder zur Arbeit gewohnt sind: sollten sie aus Entschuldigung, dass eins oder das andere, z. B. in der Wohnung und ihrer Gelegenheit sie verhindert, sich an müssige Stunden gewöhnen, so würde mein ganzes Gebäude über den Haufen fallen. Die Gewohnheit ist ein eiserner Pfad, und Sie wissen auch selbst, wie viel mein Wolfgang noch zu lernen hat. Allein, wer weiss, was man in Salzburg mit uns vor hat! Vielleicht begegnet man uns so, dass wir ganz gern unsere Wanderbündel über den Rücken nehmen. Wenigstens bringe ich dem Vaterlande, wenn Gott will, die Kinder wieder. Will man sie nicht, so habe ich keine Schuld. Doch wird man sie nicht umsonst haben. — —

In Salzburg blieb nun die Mozartsche Familie mehr als ein Jahr in Ruhe. Diesen Zeitraum der Musse wendete der junge Künstler auf das höhere Studium der Komposition, dessen grösste Tiefe er nun bald ergründet hatte. Emanuel Bach, Hasse, Händel und Eberlin waren seine Männer — ihre Werke sein unablässiges Studium! Dadurch erwarb er sich eine ausserordentliche Fertigkeit und Geschwindigkeit der linken Hand. Er studirte fleissig die Werke der strengen alten Komponisten und bereitete sich dadurch zu den kolossalen Arbeiten vor, mit denen er in seinem männlichen Alter als der Reformator der Instrumental- und besonders der Theater-Musik so glänzend auftrat.

Den 11. September 1767 trat die ganze Familie die Reise nach Wien an. Kaum aber dort angekommen, wurde sie durch die in Wien grassirenden Blattern veranlasst, nach Ollmütz zu gehen, wo beide Kinder diese Krankheit auch bekamen. In Ollmütz, wo der Knabe an den Blattern so krank war, dass er neun Tage blind lag und mehrere Wochen nach seiner Genesung die Augen sehr schonen musste, wurde ihm die Zeit lang. Der erzbischöfliche Kaplan Hay, nachheriger Bischof von Königsgräz, besuchte die Familie täglich. Dieser war in Kartenkünsten sehr geschickt. Der Knabe lernte diese mit vieler Behendigkeit von ihm. Da der dortige Fechtmeister auch öfters hinkam, so musste ihn dieser das Fechten lehren.

Schon früher hing Wolfung mit inniger Zärtlichkeit an jeder Art von Kunst. Jeder Kompositeur, Maler, Kupferstecher, den die Familie auf ihren Reisen kennen lernte, hatte ihm von seiner Arbeit ein Andenken geben müssen, welches er sorgfältig aufbewahrte.

Auch in Brünn hielten sie sich 14 Tage in dem gräflich Schratenbachschen Hause auf von dem ganzen hohen Adel daselbst bewundert.

Anfangs Januar 1768 ging die Familie nach Wien zurück und die Kinder spielten vor dem Kaiser Joseph, der dem zwölfjährigen Knaben den Auftrag gab, eine Opera buffa zu schreiben. Sie hiess „La finta semplice“ und erhielt den wahren oder aus Höflichkeit bezeugten Beifall des Kapellmeisters Hasse und Metastasio's, wurde aber nicht aufgeführt.

Dagegen wurde die von ihm für ein Gesellschafts-Theater des bekannten Freundes der Mozartschen Familie, Dr. Mesmer, komponirte deutsche Operette, „Bastien und Bastienne,“ in dem Gartenhause Mesmers in einer Vorstadt Wiens aufgeführt. Es war eine von Anton Schachtner in deutsche Verse übersetzte Opera comique.

Karakteristisch ist aber die Schilderung der Hindernisse, welche ihnen dort entgegentraten. Der Vater schreibt am 30. Januar 1768:

Nichts wird Ihnen nun unbegreiflicher sein, als wie es zugeht, dass unsre Sachen keinen bessern Fortgang haben. Ich werde es Ihnen, so gut ich kann, erklären, obwohl ich die Sachen, die der Feder nicht anzuvertrauen sind, weglassen muss. Dass die Wiener, in genere reden, nicht begierig sind, Ernsthaftes und Vernünftiges zu sehen, und nichts als närrisches Zeug, Tanzen, Teufel, Gespenster, Zaubereien, Hanswurste, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erscheinungen sehen wollen, ist eine bekannte Sache und ihre Theater beweisen es täglich. Ein Herr, auch mit einem

Ordensbande, wird wegen einer hanswurstigen Zote oder einfältigen Spasses mit den Händen klatschen, lachen, dass er fast aus dem Athem kömmt, hingegen bei der ernsthaftesten Scene, bei der rührendsten und schönsten Aktion und bei den sinnreichsten Redensarten mit einer *Dame* so laut schwatzen, dass andere ehrliche Leute kein Wort verstehen. Das ist nun der Hauptgrund. Die Hauswirthschaft des Hofes, die ich hier nicht beschreiben kann, ist eine Sache, die viele Folgen nach sich zieht, und der zweite Grund.

Was die Noblesse in Wien thut? Die Ausgaben schränken sie Alle ein, so viel es möglich ist, um sich dem Kaiser gefällig zu machen. So lange der Fasching dauert, denkt man hier auf Nichts als das Tanzen. In allen Ecken ist Ball, aber NB. Alles auf gemeine Unkosten. Sogar die Redoute bei Hofe ist für baares Geld. Und wer hat den Nutzen davon? Der Hof; denn alle Tänze, Redouten, Bälle und Spektakel sind verpachtet. Andere haben den Namen und der Nutzen wird zwischen dem Hofe und den Pächtern so zu sagen getheilt. Wer also hingeht, erweist auch dem Hofe einen guten Dienst. Dies sind demnach die politischen Ausgaben des Adels. Wir haben die grössten Personen desselben zu unsrer Protektion. Der Fürst Kaunitz, der Herzog von Braganza, die Fräulein Guttenberg, die das linke Auge der Kaiserin ist, der Oberst-Stallmeister Graf Dietrichstein, welcher Alles bei dem Kaiser vermag, sind unsere Freunde. Aber welcher Zufall! Noch haben wir diesmal den Fürsten Kaunitz nicht sprechen können, weil er die Schwachheit hat, die Blattern so zu fürchten, dass er Leute scheuet, die auch nur noch rothe Flecken im Gesichte haben. Da dies der Fall mit Wolfgang ist, so liess er uns nur durch unsern Freund de l'Augier sagen, dass er in der Fasten für unser Interesse sorgen werde, weil man in der Faschingzeit die Noblesse nicht unter einen Hut bringen könne. Als ich nun diese Sache am besten überlegte und bedachte, dass ich bereits so viel Geld ausgelegt hatte, so ereignete sich eine ganz andere Begebenheit. Ich erfuhr, dass alle Klavieristen und Komponisten in Wien sich unserm Fortgange widersetzten, ausgenommen der einzige Wagenseil, der aber, da er krank ist, wenig oder gar nichts für uns thun kann. Die Hauptmaxime dieser Leute war, alle Gelegenheit, uns zu sehen und die Wissenschaft des Wolfgangerls einzusehen, sorgfältigst zu vermeiden. Und warum? Damit sie bei den so vielen Fällen, wo sie gefragt würden, ob sie diesen Knaben gehört haben und was sie davon halten, allezeit sagen könnten, dass sie ihn nicht gehört haben und dass es unmöglich wahr sein könnte; dass es Spiegelfechterei und Harlekinade wäre; dass es abgeredete Sachen wären, da man ihm Musik zu spielen gäbe, die er schon kenne; dass es lächerlich sei, zu glauben, er komponire. Sehen Sie, deswegen fliehen sie uns. Denn wer gesehen und gehört hat, kann nicht mehr so reden, ohne sich in Gefahr zu setzen, seine Ehre zu verlieren. Einen von dieser Art Leute habe ich in das Garn bekommen. Wir hatten mit Jemand abgeredet, uns in der Stille Nachricht zu geben, wenn er zugegen wäre. Er sollte aber dahin kommen, um dieser Person ein recht ausserordentlich schweres Konzert zu überbringen, welches man dem Wolfgangerl vorlegen sollte. Wir kamen also dazu und er hatte hiemit die Gelegenheit, sein Konzert von dem Wolfgangerl so wegspielen zu hören, als wüsste er es auswendig. Das Erstaunen dieses Kompositeurs und Klavieristen, die Ausdrücke, deren er sich in seiner Bewunderung bediente, gaben uns Alles zu verstehen, was ich Ihnen oben angezeigt habe. Zuletzt sagte er: ich kann als ein ehrlicher Mann nicht anders sagen, als dass dieser Knabe der grösste Mann ist, welcher dermalen in der Welt lebt: es war unmöglich zu glauben.

Um nun das Publikum zu überzeugen, was eigentlich an der Sache ist, so habe ich es auf einmal auf etwas ganz Ausserordentliches ankommen zu lassen mich entschlossen. Nämlich, er soll eine Oper für das Theater schreiben. Und was glauben Sie, was für ein Lärmen unter der Hand unter den Komponisten entstanden ist: „Was? heute soll man einen Gluck, und morgen einen Knaben von zwölf Jahren bei dem Flügel sitzen und seine Oper dirigiren sehen!“ Ja, trotz allen Neidern!

Ich habe sogar den Gluck auf unsere Seite gebracht, so zwar, wenn es ihm auch nicht gänzlich von Herzen geht, dass er es nicht darf merken lassen, denn unsere Protektoren sind auch die seinigen. Und um mich wegen der Akteurs sicher zu stellen, die den Komponisten gewöhnlich den meisten Verdruss machen, so habe ich die Sache mit ihnen selbst angefangen und einer von ihnen musste mir selbst alle Anschläge dazu geben. Den ersten Gedanken aber, das Wolfgangerl eine Oper schreiben zu lassen, gab mir, die Wahrheit zu bekennen, der Kaiser selbst, indem er den Wolfgangerl zweimal gefragt hat, ob er nicht eine Oper schreiben und selbst dirigiren wolle. Dieser antwortete freilich: Ja, allein der Kaiser konnte auch mehr nicht sagen, indem die Opern den **Affligio** angehen.

Die Kabalen, durch welche die Aufführung der Oper verhindert wurde, erhellen aus folgender

Species facti.

Wien.

Nachdem viele des hiesigen Adels sowohl durch auswärtige Nachrichten als durch eigene Untersuchung und angestellte Proben von dem ausserordentlichen Talente meines Sohnes überzeugt waren, wurde es durchgehends als eine der bewunderungswürdigsten Begebenheiten dieser und der vorigen Zeiten angesehen, wenn ein Knabe von zwölf Jahren eine Oper schreiben und selbst dirigiren sollte. Eine gelehrte Schrift aus Paris bestärkte diese Meinung, indem solche, nach einer ausführlichen Beschreibung des Genie's meines Sohnes, behauptet: es wäre kein Zweifel, dieses Kind werde in einem Alter von zwölf Jahren auf einem oder dem andern Theater Italiens eine Oper schreiben. Und Jedermann glaubte, ein Deutscher müsse solch einen Ruhm nur seinem Vaterlande vorbehalten. Ich wurde hierzu einhellig aufgemuntert. Ich folgte der allgemeinen Stimme, und der holländische Gesandte, Herr Graf von Degenfeld war der erste, welcher dem Theater-Impressarius Affligio den Vorschlag machte, weil ihm die Fähigkeit des Knaben schon von Holland aus bekannt war. Der Sänger Carattoli war der zweite, der es dem Affligio vortrug. Und die Sache ward bei dem Leibmedicus Logier in Gegenwart des jungen Baron von Swieten und der zwei Sänger Carattoli und Caribaldi mit dem Impressarius beschlossen, um so mehr als Alle, sonderbar die zwei Sänger, mit grösstem Ausdruck behaupteten, dass eine auch sehr mittelmässige Musik von einem so jungen Knaben wegen des ausserordentlich Wunderbaren, und schon um dieses Kind im Orchester beim Klavier sein Werk dirigiren zu sehen, die ganze Stadt ins Theater ziehen müsse. Ich liess also meinen Sohn schreiben.

Sobald der erste Akt fertig war, bat ich den Carattoli selbst, solchen zu hören und zu beurtheilen, um mich sicher zu stellen. Er kam, und seine Verwunderung war so gross, dass er gleich den folgenden Tag wieder bei mir erschien, und den Caribaldi mit sich brachte. Caribaldi, nicht wenigor erstaunt, führte ein paar Tage darauf den Poggi zu mir. Alle zeigten einen so ungemeinen Beifall, dass sie alle auf mein wiederholtes Fragen: ob sio wohl glaubten, dass es gut wäre? ob sie dafür hielten, dass er fortfahren sollte? sich über mein Misstrauen ärgerten, und öfters mit vieler Bewegung ausriefen: **Cosa! Come! Questo è un portento. Questa opera andrà alle stelle. Cuna meraviglia. Non dubiti, che scrivi avanti!** sammt einer Menge anderer Ausdrücke. Das Nämliche sagte mir Carattoli in seinem eigenen Zimmer.

Durch den Beifall der Sänger eines erwünschten Erfolgs versichert, liess ich meinen Sochn in der Arbeit fortfahren, bat aber auch den Leibmedicus Logier, mit dem Impressarius der Bezahlung halber in meinem Namen Richtigkeit zu zu machen. Es geschahe, und Affligio versprach 100 Dukaten. Um nun meinen theuern Aufenthalt in Wien zu verkürzen, machte ich damals den Antrag, dass die Oper noch vor der Abreise Sr. Maj. nach Ungarn aufgeführt werden möchte. Allein einige Abänderungen, die der Poet im Texte zu machen hatte, hemmten die Komposition; und Affligio erklärte sich, dass er solche auf die Zurückkunft Seiner Majestät wolle aufführen lassen.

Nun lag die Oper schon einige Wochen fertig. Man fing zu kopiren an, und der erste Akt wurde den Sängern, gleich darauf der zweite, ausgetheilt, da unterdessen mein Sohn eine und

andere Arie, ja sogar das Finale des ersten Akts bei verschiedenen Gelegenheiten der Noblesse beim Klavier produciren musste, welche von Allen bewundert worden, davon bei dem Fürsten von Kaunitz Affligio selbst Augen- und Ohrenzeuge war.

Nun sollten die Proben ihren Anfang nehmen. Allein, wie hätte ich dieses vermuthen sollen! hier nehmen auch die Verfolgungen gegen meinen Sohn ihren Anfang.

Es geschieht sehr selten, dass eine Oper gleich bei der ersten Probe vollkommen gut ausfallen, und nicht hin und wieder eine Abänderung erleiden sollte. Eben deswegen pflegt man Anfangs beim Flügel allein, und bis nicht die Sänger ihre Partien, besonders die Finalen wohl zusammen studirt haben, niemals mit allen Instrumenten zu probiren. Doch hier geschah das Gegentheil. Die Rollen waren noch nicht genug studirt, es war keine Probe der Sänger bei dem Klaviere gemacht, die Finalen nicht zusammenstudirt; und dennoch nahm man die Probe des ersten Akts mit dem ganzen Orchester vor, um *nur der Sache gleich* Anfangs ein geringes und verwirrtes Ansehn zu geben. Niemand, der zugegen war, wird es eine Probe nennen, ohne darüber zu erröthen. Das lieblose Betragen derjenigen, denen es ihr Gewissen sagen wird, will ich nicht anführen. Gott mag es ihnen verzeihen!

Nach der Probe sagte mir Affligio: es wäre gut; doch da ein und anderes zu hoch wäre, so müsste da und dort einige Veränderung gemacht werden; ich möchte nur mit den Sängern sprechen: und da seine Majestät schon in zwölf Tagen hier wären, so wolle er die Oper in vier, längstens sechs Wochen aufführen, damit man Zeit habe, Alles in gute Ordnung zu bringen, ich solle mich darüber gar nicht aufhalten; er sei Mann von seinem Worte, und werde in Allem sein Versprechen halten; es sei nichts neues; auch bei andern Opern gingen Veränderungen vor.

Es wurde demnach dasjenige, was die Sänger verlangten, abgeändert, und in dem ersten Akte zwei neue Arien gemacht, unterdessen aber im Theater la Caschina aufgeführt.

Nun war die bestimmte Zeit verflossen, und ich hörte, Affligio habe abermals eine andere Oper austheilen lassen. Es ging sogar die Rede, Affligio werde die Oper gar nicht aufführen; er hatte sich verlauten lassen, die Sänger könnten sie nicht singen. — Und diese hatten sie vorher nicht nur gut geheissen, sondern auch bis in den Himmel erhoben.

Um mich auch wider dieses Geschwätz sicher zu stellen, musste mein Sohn bei dem jungen Baron von Swieten in Gegenwart des Grafen von Spork, des Duca di Braganza und andrer Musikverständigen die ganze Oper beim Klavier produciren. Alle verwunderten sich höchstens über das Vorgeben des Affligio und der Sänger: Alle waren sehr gerührt und erklärten sehr einhellig, dass ein so unchristliches, unwahrhaftes und boshaftes Vorgeben nicht zu begreifen wäre; dass sie diese Oper mancher italienischen vorzögen, und dass, statt ein solches himmlisches Talent zu ermuntern, eine Kabale dahinter stecke, welche sichtbarlich nur dahin abziele, dem unschuldigen Knaben den Weg zu seiner verdienten Ehre und Glück abzuschneiden.

Ich begab mich zu dem Impressarius, um die wahre Beschaffenheit der Sachen zu erfahren. Dieser sagte mir: er wäre niemals dagegen, die Oper aufzuführen; ich werde es ihm aber nicht verdenken, wenn er auf sein Interesse sehe; man hätte ihm einigen Zweifel beigebracht, dass die Oper vielleicht nicht gefallen möchte; er habe die Caschina und wolle nun auch die Buona figliuola probiren lassen, dann aber gleich des Knaben Oper aufführen; sollte sie nicht, wie er wünsche, gefallen, so wäre er wenigstens schon mit zwei andern Opern versehen. Ich schützte meinen bereits langen Aufenthalt vor, und dessen Verlängerung. Er erwiederte: „Ei was! acht Tage mehr oder weniger! Ich lasse sie dann gleich vornehmen. Bei diesem blieb es nun. Des Carattoli Arien waren geändert, mit Caribaldi Alles richtig gemacht, desgleichen mit Poggi und Laschi. Jeder versicherte mich insbesondere: er hätte nichts einwenden. Alles käme lediglich auf den Affligio an. Inzwischen verflossen mehr als vier Wochen. Der Kopist sagte mir, er habe noch keine Ordre, die veränderten Arien abzuschreiben; und da ich bei der Hauptprobe der Buona figliuola vernahm, Affligio wollte

wieder eine andre Oper vornehmen, stellte ich ihn selbst zur Rede. Hierauf gab er in meiner und des Poeten Coltellini Gegenwart dem Kopisten Befehl, dass Alles in zwei Tagen ausgetheilt und die Oper längstens in 14 Tagen mit dem Orchester probirt werden sollte.

Allein die Feinde des armen Kindes (wer sie immer sind) haben es abermals hintertrieben. An dem nämlichen Tage bekam der Kopist Befehl mit dem Schreiben einzuhalten. Und in ein Paar Tagen erfuhr ich, Affligio hätte nun beschlossen, die Oper des Knaben gar nicht auf das Theater zu geben. Ich wollte Gewissheit in der Sache haben, ging zu ihm, und erhielt den Bescheid: Er hätte die Sänger zusammen berufen, diese geständen ein, dass die Oper zwar unvergleichlich komponirt, aber nicht theatralisch wäre, und folglich von ihnen nicht könnte aufgeführt werden. Diese Rede war mir unbegreiflich. Denn sellten wohl die Sänger wirklich wagen, dasjenige, ohne schamroth zu werden, zu verachten, was sie vorher bis an die Sterne erhoben, zu welchem sie den Knaben selbst aufgemuntert, und was sie dem Affligio selbst als gut angepriesen haben? Ich antwortete ihm: er könnte nicht verlangen, dass der Knabe die grosse Mühe, eine Oper zu schreiben, umsonst unternommen habe. Ich erinnerte ihn seines Akkordes. Ich gab ihm zu verstehen, dass er uns vier Monate herumgezogen, und uns in mehr als 160 Dukaten Unkosten gebracht habe. Ich erinnerte ihn der von mir versäumten Zeit, und versicherte ihm, dass ich sowohl der 100 Dukaten, die er mit dem Leibmedicus Logier akkordirt hätte, als übrigen Unkosten halber an ihn halten werde. Auf diese meine billige Foderung ertheilte er mir eine unverständliche Antwort, die seine Verlegenheit verrieth, mit der er sich, ich weiss nicht wie, von der ganzen Sache loszumachen suchte, bis er endlich mich mit den schändlichst lieblosen Ausdrücken verliess: wenn ich den Knaben wollte prostituirt haben, so werde er die Oper belachen und auspfeifen lassen. Coltellini hörte dieses Alles.

Dies wäre also der Lohn, der meinem Sohne für seine grosse Bemühung, eine Oper zu schreiben, davon sein Original 558 Seiten beträgt, für die versäumte Zeit und die gemachten Unkosten angeboten wird! Und wo bliebe endlich, was mir am meisten am Herzen liegt, die Ehre und der Ruhm meines Sohnes, da ich nun nicht mehr wagen darf, auf die Vorstellung der Oper zu dringen, nachdem man mir deutlich genug zu verstehen gegeben hat, dass man sich alle Mühe geben würde, selche elend genug zu produziren; dass man ferner bald vorgiebt, die Komposition sei nicht zu singen, bald, sie sei nicht theatralisch, bald, sie sei nicht nach dem Texte, bald, er wäre nicht fähig gewesen, eine solche Musik zu schreiben, und was derlei albernes und sich selbst widersprechendes Geschwätz immer ist, welches doch Alles bei einer genauen Untersuchung der musikalischen Kräfte meines Kindes, — um welche ich hauptsächlich zu seiner Ehre angelegentlichst und allerunterthänigst bitte — zur Schande der neidischen ehrenräuberischen Verläumder wie ein Rauch verschwinden und Jedermann überzeugen wird, dass es lediglich dahin abziele, ein unschuldiges Geschöpf, dem Gott ein ausserordentliches Talent verliehen, welches andere Nationen bewundert und aufgemuntert haben, in der Hauptstadt seines deutschen Vaterlandes zu unterdrücken und unglücklich zu machen.

(Fortsetzung folgt.)

---

1. Lieder von Wessenberg,
2. Gesänge deutscher Frauen,
3. Liederkranz auf das Jahr 1816, 1817, 1818 von H. G. Nägeli.

Der hochverdiente Verfasser der Chorgesanglehre nach Pestalozzischen Grundsätzen hat sich in diesen freien Kompositionen als denkenden, fühlenden Tonsetzer von männlichem bestimmtem Karakter gezeigt; dies spricht aus dem Ganzen seiner Tondichtung, besonders aber aus einem mannigfaltigen, eigenthümlichen und bedeutsamen Rhythmus, der den dichterischen erhöht, kräftigt — ja oft erst zu einer entschiedenern Bedeutung ausprägt. Die Hefte sind mit Bildnissen der Dichter, Wessenberg, Fouqué, Körner, Arndt geschmückt.

In das Einzelne der reichen Sammlung einzugehen erlaubt der Raum dieses Blätter nicht.

---

4. Berichte.

Blick ins Ausland.

(Schluss.)

Der Text der Oper soll ungefähr alle Bedingungen erfüllen, welche man für ein Werk dieser Art nothwendig findet: Scenen voll Effekt, glückliche Vertheilung der musikalischen Stücke, und selbst bisweilen eleganten und leichten Styl. Allerdings findet man darin auch einige jener schönen Unwahrscheinlichkeiten, oder dramatischen Ungehörigkeiten, wovon der grösste Theil der libretts wimmelt. Im ersten Akte z. B. stürzt der Baron von Waldenburg durch einen Degenstich verwundet, von der Höhe einer Klippe in den See, dies hindert ihn indessen nicht, einige Augenblicke später eine Arie con cori zu singen als ob nichts vorgefallen wäre. In den Romanen, wo man Zeit hat, die Begebenheiten vorzubereiten, sieht man dergleichen an, auf dem Theater muss man es aber vermeiden, um nicht die Wahrscheinlichkeit zu beleidigen. Aber wie! Tamburini hatte eine Arie nöthig, und doch sollte das Stück fortgehen! Was lässt sich dagegen sagen? Ueberhaupt ist die Musik in der Oper die Hauptsache; giebt es nur musikalische Situationen in dem libretto, so hat der poeta seine Pflicht erfüllt.

Auf die Musik zu kommen, so finden die italienischen Komponisten es jetzt bequem, gar keine Ouvertüre zu machen, und begnügen sich häufig, eine Art langen Ritornells zu schreiben, um den Vorhang in die Höhe zu bringen. Rossini soll dies zuerst gethan haben. Bellini hat es in seinem neuen Werke nicht anders gemacht. Man tadelt ihn deshalb, indem man glaubt, dass mit der Trägheit nicht auch das Werk und das Publikum gewinne. Jenes gewinnt sehr durch den Glanz, welchen eine schöne Ouvertüre verbreitet, das andere ist besser gestimmt, wenn der Musiker ihm diesen Vorschmack seiner Begeisterung gegeben hat. Bellini hat dem ersten Eindrucke seiner Oper um so mehr geschadet, als seine Einführung im Pastoral-Styl für eins der schwächsten Stücke des Ganzen gilt. Glücklicherweise hat das folgende Duett des Tamburini und der Mlle. Unger den Anstoss zu dem Beifall gegeben, welchen der grösste Theil der Stücke erlangte. Das Duett wird besonders in Bezug auf den Ausdruck gelobt, hauptsächlich in den Zügen, welche auf die Worte gewendet sind: Ogni speme è a te rapita — Che riponi nell' amor, und in dem mehrstimmigen: Noscond' altrui le lagrime. Die Romanze mit Begleitung der Harfe „Sventurato il cor che fida nel sorriso dell' amor“ wurde von Mad. Lalande vortrefflich gesungen, obgleich sie ein wenig zu sehr in die Höhe zieht, ein Fehler, den man dem Bellini in Bezug auf die ganze Rolle vorwirft. Obgleich das folgende Duett zwischen Reina (Arthur) und Mad. Lalande (Adelhaide) hätte ein wenig kürzer sein können, hat es doch viel Wirkung hervorgebracht, weil es mit wahrhaften Schönheiten erfüllt ist. Ein Jäger-Chor folgt diesem Duett, der den Enthusiasmus des Publikums durch die Neuheit der Gedanken und das dramatische Gefühl, welche darin herrschen. Man kann dasselbe von einem Terzett sagen, welches Mad. Lalande, Reina und Tamburini gesungen haben, Obgleich indessen die Stretta darin nicht der Wärme ermangelt, so wirft man derselben doch vor, dass sie dem Anfange nicht gleich kommt.

Die Arie mit untermischten Chören, welche das Finale anfängt, und das Duettino, welches hierauf folgt, haben keinen Effekt hervorgebracht, und können nicht unter die guten Stücke der Oper gerechnet werden; aber die grosse Arie der Mad. Lalande, welche dies Finale schliesst, ist von einer merkwürdigen Schönheit. Diese Arie, welche mit den Worten beginnt: „Un grido io sento,“ etc. hat der Sängerin Gelegenheit gegeben, das seltenste Talent zu entwickeln. Die grosse Arie des Tamburini am Anfange des zweiten Akts scheint bestimmt, einen ausgezeichneten Rang unter den berühmtesten Bass-Arien zu behaupten. Gleich merkwürdig in Hinsicht auf angenehme Melodie, und auf grossen dramatischen Ausdruck. Das Andante wurde mit Beifallszeichen fast übertönt, wovon ein Theil dem Tamburini gebührte, der es bewundernswürdig

gesungen hat. Das Publikum, sagt der Redakteur des Journals I Teatri, wird sich lange des Schlusses dieser Arie, Mico fa vieni, o misera und der Art seiner Ausführung erinnern.

Ein Duett von Reina und Tamburini, ein grosses Quartett, und die Schluss-Arie der Lalande haben demnächst den meisten Effekt in dem zweiten Akte hervorgebracht. In allen Stücken hat Bellini eine grosse Theaterkenntniss, Neuheit und sorgfältige Arbeit bewiesen. Mehrmals einstimmig auf die Bühne hervorgerufen, hat er lebhafte Beweise des Vergnügens erhalten.

Den Lobeserhebungen, welche man sich beeifert dem jungen Komponisten zu ertheilen, mischt sich jedoch eine Kritik im entgegengesetzten Sinne ein. Das Journal Il Censore universale dei Teatri sagt: den italischen Styl verlassend, und vergessend, dass Zingarelli sein Lehrer gewesen, scheint Bellini besonders die Kunst-Philosophie der Fremden, und besonders der französischen Schule einführen zu wollen. Der ganze Artikel in No. 14 dieses Journals handelt hiervon, und endigt mit der Auffoderung, mehr Italiener zu werden, als er es ist. Indem die Originalität seiner Weise nicht geläugnet wird, wirft man ihm diese Originalität als Excess von Gesuchtheit vor. Ein französisches Journal lässt sich bei dieser Gelegenheit so vernehmen: „Wie! beginnt denn erst seit diesem Augenblicke die italienische Bühne diese dramatische Färbung anzunehmen, welche den unterscheidenden Karakter der französischen Musik macht? Ist es nicht einleuchtend, dass Rossini, obgleich er in seinen Werken die Form der italischen Cantilene und der Verzierungen beibehalten, welche ihr eigenthümlich sind, dennoch diese Revolution mit mit seinem „Otello“ begonnen hat, dessen dritter Akt, ohne Zweifel von einer ganz französischen Arbeit ist? Wie viel ähnliche Beispiele findet man nicht in „Mose,“ in „la Donna del lago,“ in „la Semiramis,“ und selbst in „la gazza ladra!“ Als dieser grosse Komponist nach Frankreich kam, hat er seine Weise nicht noch mehr dieser dramatischen oder, wie die italienischen Kritiker sagen, philosophischen Uebereinkunft genähert. Man kann freilich nicht läugnen, dass bei dieser Mischung der italischen Musik mit der französischen, einer Mischung, die sich in „der Belagerung von Corinth,“ „Moses,“ „der Graf Ory,“ „die Stumme von Portici“ u. s. w. zeigt, Italien mehr nachgegeben hat als Frankreich.

Die Gestalt der libretti selbst ist verändert. Italien konnte sich nicht mehr mit dieser lächerlichen Imbroglios (Wirrwar) begnügen, welche während zweier Jahrhunderte der Opera buffa als Text gedient hatten, noch mit den kalten Puppen-Scenen, welche man mit dem Namen Opera seria beehrte. Seit ungefähr dreissig Jahren, dass die französischen Melodramen der Musik von Mayer und von Päer als Unterlage gedient haben, hat sich unmerklich in dem italischen Geschmack eine Veränderung gebildet: die dramatische Färbung ist nach und nach bestimmter hervorgetreten: nun, in der Kunst ist es ohne Beispiel, dass man sich einer gewissen Bahn hingiebt, ohne sie ganz zu durchlaufen. Nach Mayer und Päer musste Rossini kommen, nach diesem musste sich die Umbildung vollenden. Bellini fühlt, dass dies sein Beruf ist, er thut wohl, ihn zu erfüllen. Er ist ausserdem von der Uebersättigung unterrichtet, welche sich auf allen Seiten in Italien darthut. Das Bedürfniss nach etwas Neuem ist überall dasselbe. Der erste, der diesem Genüge leisten will, ist immer sicher, wider sich die Schreier des Schlendrians zu hören; aber er ist geboren das auszuführen, was er unternimmt; er endigt mit Besiegung der Hindernisse, indem er diejenigen unter seinen Bewunderern findet, welche anfänglich seine Widersacher waren. Möge Bellini fortfahren sein Streben zu erfüllen. Man suchte überall den Nachfolger des Meisters von Pesaro: es wäre schön zu zeigen, dass er geboren sei.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Hierbei zwei literarische Berichte des Herrn Gerhard Fleischer in Leipzig.

Verzeichniß von Büchern und Musikalien,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 6. — Den 5. Mai 1829.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Verkauf.

Die musikalische Leih-Anstalt von C. A. Klemm in Leipzig, soll unter annehmbaren Bedingungen verkauft werden, und da dieselbe sehr gut und complet sortirt und größtentheils in Doubletten ist, so würde der Eigenthümer auch eine Auswahl gestatten, damit der Ankauf erleichtert würde.

Leipzig, im Monat April 1829.

In der Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung von N. Landgraf in Nordhausen ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

Euphrosine
oder
die Dame von Welt.

Ein Sittenbüchlein für Jungfrauen und Damen überhaupt, welches *die Mittel und Wege* anzeigt, wie sich das schöne *Geschlecht* beim Eintritt in die gebildete Welt zu zeigen hat, am meisten beliebt macht und sich am liebenswürdigsten benimmt u. s. w.

Ein Toilettengeschenk
von
Emil von Schönfeld.

12. Elegant brosch. Preis 10 Sgr. 8 Gr. 36 Kr.

Das Büchlein ist in jeder Hinsicht elegant ausgestattet, und darf wohl bei unsern Damen auf eine freundliche Aufnahme bescheidenen Anspruch machen.

Erholungsstunden. Viertes Heft. 1829. Mit einer Zeichnung.

Inhalt: Ein Besuch im Kings-Bench Gefängniß, von Adrian. — Wittekinds Brautfahrt, von Starkloff. — Rede am Lessingsfeste, von Th. Schacht. — Gedichte von W. Müller und A. Gebauer. — Logogryph von Th. v. Haupt. — Die früheren Hefte enthalten Beiträge von G. Döring, Fr. Rückert, Weisflog u. A. —

Der Jahrgang von 12 Heften, mit Musik und Zeichnungen, kostet 5 Rthlr. oder 7 Fl. 30 Kr.

J. D. Sauerländer.

Bei J. A. Barth in Leipzig ist so eben erschienen:

Aristoteles Physik. Uebersetzt und mit Anmerkungen von Chr. H. Weisse. 2 Abtheilungen. gr. 8. 3 Rthlr. 22½ Sgr.

Tennemann, Dr. W. G., Geschichte der Philosophie, 1r Band. 2te Auflage, mit berichtigenden, beurtheilenden und ergänzenden Anmerkungen und Zusätzen herausgegeben von A. Wendt. gr. 8. 2 Rthlr. 22½ Sgr.

Auch unter dem Titel:

Geschichte der griechischen Philosophie bis auf Sokrates, nebst einer allgemeinen Einleitung in die Geschichte der Philosophie.

Weisse, Dr. Chr. H., über den gegenwärtigen Standpunkt der philosophischen Wissenschaft. In besonderer Beziehung auf das System Hegel's. 8. brosch. 26¼ Sgr.

Für Homöopathen

ist erschienen:

Dr. Hartlaub und Dr. Trinks, systematische Darstellung der antipsorischen Arzneimittel in ihren reinen Wirkungen. In drei Bänden. gr. 8.

Auch unter dem allgemeinen Titel:

Systematische Darstellung der reinen Arzneiwirkungen, zum praktischen Gebrauche für homöopatische Aerzte. 7r, 8r, 9r Theil.

Bis zur Ostermesse dieses Jahres lassen wir, um einen möglichen Nachdruck vorzubeugen, einen Preis von 9 Thalern gelten, wofür alle drei Bände in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu bekommen sind. Späterhin tritt der Ladenpreis von 13 Thalern unabänderlich ein.

Dresden und Leipzig, im März 1829.

Arnoldi'sche Buchhandlung.

Neue Schriften für Feldmesser und Oekonomen, für Militair- und Forstakademien.

C. A. Becker (K. S. Major), das Aufnehmen mit dem Meßtische, im Sinne der Lehmannischen Lehrart als praktische Ergänzung und nothwendige Erläuterung derselben. Mit 3 gr. Plänen.

ist nunmehr erschienen und bis zur Ostermesse noch im Preise der Vorausbezahlung von 6 Thlrn. durch alle namhafte Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu bekommen. Der nachherige Ladenpreis beträgt 7 Thlr. 15 Sgr.

Dresden und Leipzig, im März 1829.

Arnoldi'sche Buchhandlung.

Die im Jahre 1799 von J. G. Lehmann herausgegebene: „Theorie zur Bezeichnung schiefer Flächen im Grundriß," fand so viele Gegner, daß sie erst nach dessen im Jahre 1815 (nach seinem Ableben) erschienener: „Lehre der Situationzeichnung" rc. allgemeiner erkannt und befolgt wurde.

Die darin zugleich enthaltene: „Anleitung zum Gebrauche des Meßtisches" war jedoch für Ununterrichtete nicht ausreichend, um daraus das Aufnehmen zu erlernen — und so entschloß sich ein ehemaliger Schüler Lehmann's: „die Aufnahme des unebenen Bodens mit dem Meßtische" — umfassender darzustellen.

Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34., ist erschienen:

Aristoteles Ethicorum Nicomachiorum Libri X. ad codi- Ed. Dr. Car. Lud. Michelet. gr. 8. 1 Thlr. 10 Sgr.

Conversations-Blatt, Berliner, für Poesie, Literatur und Kritik; redigirt von Dr. Fr. Förster und Willibald Alexis (W. Häring). 3r Jahrgang. 1829. Preis des Jahrgangs 9 Rthlr., halbjährlich 5 Rthlr.

Freimüthige, der, oder Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser; herausgegeben von Dr. A. Kuhn. 26ster Jahrgang. 1829. Preis des Jahrgangs 8 Rthlr., halbjährlich 5 Rthlr., vierteljährlich 2 Rthlr. 20 Sgr. (16 gGr.)

Jost, J. M. Geschichte der Israeliten seit der Maccabäer bis auf unsere Tage, nach den Quellen bearbeitet. 8. 9r und letzter Band. 1 Thlr. 25 Sgr. (20 gGr.)

Keyserlingk, Herrmann v., Die Wissenschaft vom Menschengeiste oder Psychologie. 8. 1 Thlr. 10 Sgr. (8 gGr.)

Berliner Kunstblatt,

herausgegeben unter Mitwirkung der Königl. Akademie der Künste und des wissenschaftlichen Kunstvereins, von Professor E. H. Toelken.

2ter Jahrgang. Preis des Jahrganges von 12 Heften in 4to mit lithographirten oder radirten Blättern 6 Rthlr. Um die Anschaffung des ersten Jahrganges zu erleichtern, erlassen wir denselben zu 4 Rthlr. ord. (3 Rthlr. netto)

Inhalt der drei Hefte des ersten Quartals 1829.

Januar.

1. Neue Organisation der unteren Lehrklassen der Akademie zu einer besonderen Zeichnenschule. Von dem Herausgeber.
2. Ueber die Kollersche Sammlung klassischer Alterthümer, als neuste Bereicherung des königl. Museums zu Berlin. Von K. Levezow.
3. Ueber die antiken Kunstwerke der herzoglichen Gallerie zu Parma.
4. Künstler und Kritiker; Bemerkungen von Herrn Professor Dähling, Mitgl. d. K. Akad. der Künste.
5. Ueber die Restauration der Madonna des heiligen Sixt von Raphael in der Dresdner Bildergallerie durch Palmaroli.
6. Kunstausstellung im Pallast Caffarelli, während der Anwesenheit Sr. Königl. Hoh. des Kronprinzen in Rom.

Februar.

1. Programm der von der Königl. Akademie der Künste für Geschichtmaler eröffneten Preisbewerbung.
2. Ueber die Sammlung alt-hetrurischer Monumente des Herrn Hofrath Dorow. Auszug eines Berichtes des Herrn Raoul-Rochette (aus Paris mitgetheilt); nebst einer Nachschrift des Herausgebers.
3. Ueber zwei Gemälde Raphaels in der Königlichen Sammlung zu Berlin. Von Herrn Hofrath Hirt.
4. Ueber die Inschrift auf dem Königlichen Museum zu Berlin. Von demselben.
5. Andeutungen zu einer Kunstgeschichte Danzig's und der nächsten Umgegend. Vom Herrn Professor Schöler in Danzig.
6. Beiträge zur Kenntniss der richtigen Anwendung des Mastixfirnisses auf Gemälden. Von Herrn Lucanus in Halberstadt.
7. Der Kunst- und Handwerksverein im Herzogthum Altenburg. Von Herrn Dr. Reinganum.
8. Gummi Damar, ein zum Gemälde-Firniss dem Mastix vorzuziehendes Harz. Von Herrn Lucanus in Halberstadt.
9. Beitrag zur Gemälde-Restauration. Von demselben.

März.

1. Königliche Akademie der Künste:
   a. Zuerkannte Preismedaillen und Unterstützungsprämien.
   b. Eröffnete Preisbewerbung in der Geschichtsmalerei.
   c. Ernennungen bei der Königl. Akademie der Künste und Nekrolog verstorbener Mitglieder.
2. Aus meinen Reiseheften; Mittheilungen des Herrn Hofrath Hirt.
   1. Erinnerungen aus Sicilien.
3. Ueber die malerische Illusion; von Hrn. O. F. Gruppe.
4. Noch etwas über die Burg zu Eger; von Herrn Justizrath Wollenhaupt in Breslau.
5. Lettre de Mr. Raoul-Rochette à l'Editeur, sur une notice inserée dans la Gazette d'Etat de Prusse.

Das diesem Heft beigefügte lithographirte Blatt, die Iris mit einer Lyra darstellend, nach einem antiken Vasengemälde, gehört zu dem Aufsatz des Hrn. Hofr. Hirt. — Die beiden bei der letzten Preisbewerbung in der Sculptur von der K. Akademie gekrönten Basreliefs, werden nach zwei sehr gelungenen Zeichnungen von der doppelten Grösse dieses Blattes lithographirt, und wenigstens die eine unfehlbar dem nächsten Hefte beigefügt.

E. H. T.

Zu Polterabenden. Eine Sammlung von Anreden für Einzelne und Scenen für gesellschaftliche Vereine, mit Andeutungen über die Kostüme. Nebst Strohkranzreden. Herausgegeben von Karl Müchler. Mit einem Titelkupfer Geheftet. 8. Preis 1 Thlr. 15 Sgr. (12 gGr.)

Bei der immer allgemeiner werdenden Sitte, den Vorabend einer ehelichen Verbindung durch einen sogenannten Polterabend und durch Ueberraschungen zu feiern, ist eine Sammlung von dazu geeigneten scherzhaften und ernsten Gedichten immer mehr Bedürfniß geworden. Der Herausgeber dieser Sammlung hat dafür auf die mannigfaltigste Weise gesorgt; man findet darin für diejenigen, welche ohne Verlarvung solchen Polterabenden beiwohnen wollen, verschiedene Gedichte; dann für Verlarvungen einzelner Personen oder Mehrerer, welche sich zu diesem Zwecke vereinigen wollen, in den verschiedensten Charakteren, und auch für die Vorfeier von Silberhochzeiten. Es ist dabei mit Umsicht auf die verschiedenen Stände in der bürgerlichen Gesellschaft Rücksicht genommen worden, und die Strohkranzreden, sinnig und zart gehalten, sind eine Zugabe, die man in allen bisher erschienenen ähnlichen Sammlungen vermißt. Mit wenigen Ausnahmen sind alle diese Polterabendspiele und Strohkranzreden von dem Herausgeber selbst, und die Andeutungen über das Costüme bei den Verlarvungen werden Vielen gewiß sehr willkommen sein. Druck und Papier sind sauber und das Titelkupfer, den Rübezahl darstellend, kann auch gleich demjenigen, der als solcher auf einem Polterabendfest erscheinen will, dazu dienen, in welcher Verlarvung er sich zu verhüllen hat.

Nicolai, die Geweihten, oder der Kantor zu Fichtenhegen. Ein humoristischer Roman. 2 Bände. 8. 3 Rthlr.

Répertoire du Théâtre français à Berlin.

No. 1. Mes derniers vingt Sols, vaudeville en 1 acte, par Théaulon et Ramond. 5 Sgr.

No. 2. Malvina, ou un Mariage d'inclination, comédie-vaudeville en 2 actes, par Scribe. 10 Sgr.

No. 3. L'Ambassadeur, comédie-vaudeville en 1 acte, par Scribe et Mélesville. 7½ Sgr.

No. 4. Les Moralistes, comédie-vaudeville en 1 acte, par Scribe et Varner. 7½ Sgr.

No. 5. Un dernier Jour de Fortune, comédie-vaudeville en 1 acte, par Dupaty et Scribe. 5 Sgr.

No. 6. Les Cuisiniers diplomates, vaudeville en 1 acte, par Rochefort, Barthélmi et Masson. 5 Sgr.

No. 7. M. Jovial, ou l'Huissier chansonnier, comédie-vaudeville en 2 actes, par Théaulon et Choquart. 7½ Sgr.

8. Le Mariage de raison, comédie-vaudeville en 2 actes, par Scribe et Varner. 10 Sgr.

9. Le Paysan perverti, comédie-vaudeville en 3 journée. 12½ Sgr.

Hamesky, C. W., Königl. Preuß. Küchenmeister. Lehrbuch der feinsten Koch- und Backkunst, auch die feinsten Getränke, Conditoreien rc. zuzubereiten, auch unter dem Titel: Lehrbuch der Kochkunst, oder neuestes praktisches Berliner Kochbuch für junge Köche, und für Frauen und Fräulein des gebildeten Standes. 2ter Theil. Durchaus umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage.

Ueber die Geltung Händelscher Sologesänge für unsere Zeit. Ein Nachtrag zu der Kunst des Gesanges, von A. B. Marx. 10 Sgr. (8 gGr.) (16 Sologesänge mit Begl. des Pfte in 2 Heften 1 Rthlr. 15 Sgr. (12 gGr.)

Zeitung, (Berliner allgemeine musikalische,) herausgegeben von A. B. Marx. 6tr Jahrgang 1829. Preis des Jahrgangs 5 Rthlr. 10 Sgr. (5 Rthlr. 8 Gr.)

Anzeige neuer Musikalien,
welche im Verlage von N. Simrock in Bonn erschienen sind.

Für Bogeninstrumente.

Beethoven, L. v. Op. 21. 1re Sinfonie arr. en Quatuor p. 2 Violons, Alto et Basso, par Ch. Zulehner. In C. 1 Thlr. 10 Sgr.

— Op. 23 et 24. 2 Sonates p. Piano et Violon, arr. en Quatuors p. Violon, par Th. G. Heinzius. In A-moll. F. 1 Thlr. 10 Sgr.

— Op. 36. 2me Sinfonie arr. en Quat. p. Violon, par Ch. Zulehner. In D. 1 Thlr. 10 Sgr.

Beriot, C. de. Op. 9. Etudes ou Caprices p. Violon seul. 1 Thlr 2 Sgr.

Dotzauer, J. J. F. Op. 78. Introd. et Rondo p. Violoncelle, avec accomp. de 2 V., A. et Basse. (Flûte ad lib.) In G. 1 Thlr. 2 Sgr.

— Op. 79. Variat. p. idem. Avec Orchestre. In G. 1 Thlr. 18 Sgr.

— Op. 93. 7me Concerto p. id. Avec Orch. In F. 2 Thlr.

— Op. 94. Potp. p. 2 Violoncelles; sur des thêmes de l'Opéra: Preziosa, de Ch. M. de Weber. 16 Sgr.

— Op. 95. 3 Son. fac. et instr. p. Violoncelle; avec accomp. d'un second Vcelle. Dediées aux amateurs. 1 Thlr. 10 Sgr.

— Op. 98. Var. p. Violoncelle, avec accomp. de 2 V. A. et Basse, sur un thême d'Obéron de Weber. In A. 20 Sgr.

— Op. 100. 8me Concerto p. Vlla. Avec Orch. In D-moll. 2 Thlr. 4 Sgr.

Onslow, G. Le Colporteur, Opéra arr. en Quat. p. Violon, Liv. 1 et 2. à 2 Thlr. 12 Sgr.

Rahles, F. Op. 5. Variat. concert. sur l'air: Brûlant d'amour, ou le vaillant troubadour. Pour Violon principal, avec accomp. de 2 V., A. et Vlle. In F. 20 Sgr.

— Op. 7. Variat. brill. sur un thême de l'Opéra: Zelmira, de Rossini. Pour idem avec accomp. de id. (et Contrebasse) 20 Sgr.

Ries, F. Op. 150. 3 Quat. p. 2 Violons, Alto et Vlle. No. 1. 2. 3. à 1 Thlr. 18 Sgr.

Romberg, H. Op. 8. Duo concertant p. 2 Violons, entremêlé d'airs favoris du Vaudeville: Les Viennois à Berlin (Die Wiener in Berlin). 16 Sgr.

Für Blasinstrumente.

Blatt, F. T. Op. 12. 6 Var. p. Basson. Av. Orch. In C. 28 Sgr.

— Op. 14. Introd. et 5 Var. brill. p. Clarinette. Avec Orch. In G moll. 28 Sgr.

— 8 Variat. concert. p. Clarinette, avec accomp. de 2 Violons, A. et Vlle. In Es. 16 Sgr.

— Adagio et Polon. p. Cor, av. Orch. In F. 1 Thlr. 2 Sgr.

Drasslar, R. Op. 50. Fant. brill. p. Flûte seule. 12 Sgr.

— Op. 84. Exercices utiles p. Flûte. Ou 2me Supplément au livre d'instruction et au compagnon permanent des amateurs de Flûte. 24 Sgr.

— 27 Mélodies populaires choisies, comp. et arr. pour une ou deux Flûtes, dans les tons majeurs et mineurs les plus usités et précédées d'un prélude au commencement de chaque autre ton. Supplément à la méthode de l'auteur. 28 Sgr.

— Choix de jolies bagatelles, telles que: Préludes, Danses, Marches, Rondos, Andantés, Variat. etc. etc. Pour Flûte seule. Liv. 1 à 6. à 16 Sgr.

Duvernoy, Fr. Op. 3. 20 Duos p. 2 Cors. 1 Thlr. 2 Sgr.

Enckhausen, H. Op. 20. Intr. et Var. p. Basson, avec Orch. In B. 28 Sgr.

Fesca, F. E. Op. 42. 4me Quatuor p. Flûte, V., A. et Vlle. In D. 1 Thlr. 18 Sgr.

Fischer, C. Op. 7. Potpourri p. Musique militaire. Tiré de la Dame blanche. A 18 parties (et un choeurs de 2 voix de Tenor et Basses ad. lib. 2 Thlr.

Kleine, D. Introd. et Variat. p. Clarinette, avec Orch. 28 Sgr.

Kummer, G. Op. 37. Quatuor p. Flûte, V., A. et Vlla. In C. 1 Thlr. 10 Sgr.

Kummer, G. Op. 44. Air varié p. Flûte, avec accomp. de 2 V., A. et Vlle. In G. 1 Thlr. 2 Sgr.
— Op. 47. Quatuor p. Flûte, V. A. et Vlle. In E-moll. 1 Thlr. 10 Sgr.
— Op. 49. Qoatuor p. idem. In D. 1 Thlr. 10 Sgr.
— Op. 50. 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. 1 Thlr. 10 Sgr.
— Op. 51. Rondo concert. et facile p. 2 Flûtes avec Orch., sur des motifs de l'Opéra: la Dame blanche. In D. 1 Thlr. 10 Sgr.
— Op. 52. Trio p. 3 Flûtes. In E-moll. 28 Sgr.
Lellmann, G. F. Introd. et Rondo p. Clarinette, avec Orch. In Es. 1 Thlr. 6 Sgr.
— Introd. et Air varié p. 2 Clarinettes avec Orchestre. 1 Thlr. 10 Sgr.
Onslow, G. Le Colporteur. Opéra arr. en Quatuor p. Flûte, par Ch. Zulehner. Liv. 1. 2. à 2 Thlr. 12 Sgr.
Reisinger, M. J. Op. 21. Potpourri p. musique militaire. Sur des thêmes de Rossini. A 25 parties à 1 Thlr. 18 Sgr.
— Op. 22 et 23. 2 Potpourri p. musique milit. Tirés de la Dame blanche. A 23 parties à 1 Thlr. 18 Sgr.
Rossini, G. 6 Airs célèbres arr. p. Flûte seule, par R. Dressler. 12 Sgr.
Spohr, L. Airs favoris de l'Opéra: Faust, arr. p. Flûte seule, par R. Dressler. 12 Sgr.
Vern, A. Op. 12. Thême varié p. Flûte, avec Orch. In G. 1 Thlr. 10 Sgr.

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung unter den Linden No. 34., ist so eben erschienen:

D. F. E. Auber. Die Stumme von Portici, (la muette de Portici). Vollst. Clavierauszug, mit deutschem und französischem Text. Ersterer wie er auf der Berliner Bühne gegeben wird, arr. von C. F. J. Girschner. 8 Thlr. 15 sgr.

D. F. E. Auber. Die Stumme von Portici (la muette de Portici) im Clav. Ausz. mit sämmtlichen Chören und Ballets und mit Hinweglassung der Finales 6 Thlr. 15 sgr.

Hieraus einzeln:

— Ouvertüre aus derselben Oper f. d. Pfte. allein 15 sgr.
— — — — — u. Violine 20 sgr.
— — — — — zu 4 Händen 22½ sgr.
No. 1. Introduction et Air. (Alfons) Du prince objet de notre amour (Dem Fürsten thut die Liebe kund). 20 sgr.
No. 2. Choeur. Mais du courtége qui s'avance (Schon hör' ich aus dem Pallaste). 12½ sgr.
No. 3. Air. (Elvira) Plaisirs du rang suprême (Wie sind des Glanzes Freuden). 12½ sgr.
No. 4. Guarache. Castagnetten Ballet. 22½ sgr.
No. 6. Recit. et Scene. (Elvira) Dans ce jardins quel bruit se faits entendre (Ich höre Lärm! wer dringt in diese Gärten). 12½ sgr.
No. 7. Choeur. Daigne exaucer (Gott unser Hort). 12½ sgr.
No. 8. Finale. Ils sont unis (Sie sind vereint). 1 Thlr. 22½ sgr.
No. 9. Choeur. Amis! amis! le soleil va paraitre (Auf Freunde auf, schon strahlt der junge Morgen). 22½ sgr.
No. 10. Barcarole. (Masaniello) Amis la matinée est belle (Es wehen frische Morgenlüfte) 17½ sgr.
No. 12. Duetto. (Masaniello-Pietro) Mieux vaut mourir (Weit ehr der Tot). 20 sgr.
No. 12. Finale. Que voi je Fenella? quoi ma soeur en ces lieux (Was seh' ich Fenella die Vermisste hier) 1 Thlr. 15 sgr.
No. 13. Duetto. (Elvira et Alfons) N'espérez pas me fuir (Du strebst umsonst zu fliehen). 20 sgr.
No. 14. Choeur du Marche. Au marché qui vient de s'ouvrir (Kommt Alt und Jung und Gross und Klein). 22½ sgr.
No. 15. Tarantelle. 10 sgr.
No. 16. Finale. Non, je ne me trompe pas (Nein, ich betrüge mich nicht). 12½ sgr.
No. 17. Prière. Saint bien heureux (Himmlischer Vater. 5 sgr.
No. 18. Air et Cavatine. (Masaniello) Spectacle affreux! jour de terreur! (O Schreckenstag! Schauder erregt) 17½ sgr.
No. 19. Duetto con Coro. (Masaniello et Pietro) Mais on vient! (Doch man kommt!) 17½ sgr.
No. 20. Recit. et Air. (Elvira) Arbitre d'une vie (Ach friste noch ein Leben). 12½ sgr.
No. 21. Quartetto con Coro. Des étrangers dans ma chaumière (Wer dringt so spät in meine Hütte). 15 sgr.
No. 22. Terzetto con Coro. Oui, tu nous l'as promis (Ja, du gabst uns dein Wort). 12½ sgr.
No. 23. Finale. Honneur, honneur et gloire (Geehrt, geehrt, gepriesen). 1 Thlr.
No. 24. Barcarole. (Pietro) Voyez du haut de ces rivages (Seht, auf wilden Meereswogen). 12½ sgr.
No. 25. Finale. On vient, silence amis! (Jetzt still, Borella kömmt!) 1 Thlr. 15 sgr.
Arie aus dem Hansirer, eingelegt und gesungen von Fl. v. Schätzel. 12½ Sgr.

Musik für Gesang, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre.

(Musique de Chant, avec Accomp. de Piano ou de Guitarre.)

Auber. Barcarole (Fischerlied mit Chor) aus der Oper: „Die Stumme von Portici," für die Guitarre eingerichtet von C. Blum. 15 Sgr.
C. Blum. Grand Potpourri brillant de l'Opéra: „La Muette de Portici," pour la Guitarre seule d'une difficulte médiocre. 15 Sgr.
— 4 Walzer, nach Thema's aus: „Die Stumme von Portici" f. d. Pfte. 15 Sgr.
— 4 Walzer, nach Thema's aus: „Die Stumme von Portici" für Guitarre. 12½ Sgr.
C. F. Ebers. Potpourri p. l. Flûte, d'après des thêmes favoris de l'Opéra: „La Moette de Portici." 10 Sgr.
C. Blum. „Die Rückkehr ins Dörfchen," Vaudeville in 1 Act. Mit Melodien nach C. M. v. Weberchen Gesängen. Vollständiger Klav.-Ausz. 2 Thlr. 7½ Sgr.
Auber. „Die Stumme von Portici," complet für Guitarre arrangirt von C. Blum. 1 Thlr. 17½ Sgr. Die Gesänge einzeln zu verschiedenen Preisen.
C. Loewe. Balladen für eine Singstimme, mit Begleitung des Pfte. 4te Sammlung, op. 7. 1 Thlr. 2½ Sgr.
Händel. 16 Sologesänge mit Begl. des Pfte. 2 Hefte. Mit einer Einleitung über Geltung Händelscher Sologesänge für unsere Zeit, von A. B. Marx. 1 Thlr. 15 Sgr.
Moscheles. Allegro di Bravura. Op. 77. 12½ Sgr.

// BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 2. Mai. Nro. 18. 1829.

3. Beurtheilungen.

Biographie W. A. Mozart's.

(Fortsetzung.)

Der Schaden, den dem jungen Mozart die Kabalen verursachten, ward indessen wieder einigermaassen vergütet.

Am 14. December 1768 schreibt der Vater:

—. — — Wir haben unsere Sachen erst jetzt beendigen können.

Die Messe, die am 7. Decbr. in Gegenwart des kaiserl. *Hofes* bei dem P. Parhammer von *Wolfg.* ist aufgeführt worden und wobei er selbst den Takt geschlagen hat, hat dasjenige, was die Feinde durch Verhinderung der Oper zu verderben gedacht haben, wieder gut gemacht, und hat den Hof und das Publikum, da der Zulauf erstaunlich war, von der Bosheit unsrer Widersacher überführt. Das Umständlichere mündlich.

Nicht weniger ist ein schönes Präsent von der Kaiserin erfolgt. — — — —

Das Jahr 1769 brachte Wolfgang mit seinem Vater in Salzburg zu, theils mit dem Studium der italienischen Sprache und theils mit der Fortsetzung des tiefern Eindringens in die Tiefen der Komposition. In demselben Jahre wurde unser Mozart zum Konzertmeister bei dem Salzburgischen Hofe ernannt und ist in den Salzburgischen Hofkalendern von den Jahren 1770 bis 1777 als fürstlicher Konzertmeister angeführt.

Mozart hatte nun die ansehnlichsten Länder Europa's gesehen, der Ruhm seines grossen, früh gereiften Künstlertalents blühte bereits von den Ufern der Donau bis zur Seine und Themse hin; aber er war noch nicht in dem Vaterlande der Musik gewesen. Die Tiber sollte nun das Diplom seines Verdienstes besiegeln, oder vielmehr zu voller Ausbildung seiner Kenntnisse und seines Geschmacks war diese Reise nöthig, wesswegen er auch seine Stelle niederlegte.

Vte Reise des Vaters mit dem Sohne nach Italien,
angetreten den 12. Decbr. 1769,
geendigt Ende März 1771.

Nachdem also unser Wolfgang durch anhaltendes Studiren der Werke Bach's, Hasse's und Händel's sich zu Höherem vorbereitet und die Schöpfungen dieser Männer sich zu Mustern gewählt hatte, trat er mit dem Vater allein im Decbr. 1769 eine Reise nach Italien an, um sich durch lebendige Muster und durch die Bekanntschaft mit den dortigen Meistern noch mehr auszubilden.

Auf dieser Reise gaben sie in Insprnck eine Akademie beim Grafen Künigl, wo der Sohn ein Konzert prima vista spielte.

Vater und Sohn besuchten dann von Inspruck auf ihrem Wege nach Mailand die Städte Roveredo, Verona, Mantua.

In der Mantnaner Zeitung hiess es unter andern:

Nach verschiedenen besondern Prüfungen, welche unsere Professoren und Meister der Musik während der wenigen Tage seines hiesigen Aufenthalts mit ihm noch vorgenommen, fürchteten sie nicht zu viel zu sagen, wenn sie behaupteten, dass dieser Jüngling nur die in der Musik erfahrensten Männer zu beschämen ihnen geboren zu sein scheine, welche Meinung mit der eines angesehenen Gelehrten von Verona völlig übereinstimmend ist, der an den Sekretair hiesiger phil

harmonischen Akademie, eben um diesen Herrn Wolfgang anzuempfehlen, schreibt: dass er eben ein Wunderwerk der Natur sei, gleichwie Terracinen, die Mathematiker zu demüthigen, und Corillen, die Poeten zu beschämen, geboren worden sind.

Der Vater schreibt unter andern von Mailand, den 17. Febr. 1770:

Wir sind Gottlob! beide gesund. Dass, wie Du schreibst, der Winter nicht so gefährlich in Italien ist wie der Sommer, will ich wohl glauben. Allein wir hoffen, Gott werde uns erhalten. Und wenn man seine Gesundheit nicht durch Unordnung und überflüssiges Fressen und Saufen verdirbt, auch sonst keinen innerlichen Naturfehler hat, so ist Nichts zu besorgen. Wir sind aller Orten in der Hand Gottes. Mit Essen und Trinken wird sich der Wolfgang nicht verderben. Du weisst, dass er sich selbst mässigt, und ich kann Dich versichern, dass ich ihn noch niemals so achtsam auf seine Gesundheit gesehen habe als in diesem Lande. Alles, was ihm nicht gut scheint, lässt er stehen, und er isst manchen Tag gar wenig und befindet sich fett und wohl auf, und den ganzen Tag lustig und fröhlich.

Eben jetzt war der Schneider da mit Mänteln und Bajnten, die wir uns haben müssen machen lassen. Ich sahe mich im Spiegel, als wir sie probirten, und dachte mir: nun muss ich in meinen alten Tagen auch noch diese Narredei mit machen. Dem Wolfg. steht es unvergleichlich an, und da wir schon diese närrische Ausgabe machen mussten, so ist mein Trost, dass man es zu allerhand andern Sachen wieder brauchen, und wenigstens zu Kleiderfutter, Fürtuch u. s. w. brauchen kann.

Morgen kömmt der Herzog und die Prinzessin von Modena zum Grafen Firmian, um Wolfg. zu hören. Abends werden wir en masque in die Oper in Galla fahren, nach der Oper wird der Ball sein, und dann werden wir mit unserm sehr guten Freunde Sign. Don Ferdinando, Haushofmeister des Grafen, nach Hause fahren. Künftigen Freitag wird Akademie für's ganze Publikum sein; dann wollen wir sehen, was heraus kömmt. — Viel wird in Italien überhaupt nicht heraus kommen. Das einzige Vergnügen ist, dass eine mehrere Begierde und Einsicht hier ist, und dass die Italiener erkennen, was der Wolfg. versteht. Uebrigens muss man sich freilich meistens mit der Bewunderung und dem Bravo bezahlen lassen, wobei ich Dir aber auch sagen muss, dass wir mit aller nur ersinnlichen Höflichkeit aller Orten empfangen und bei allen Gelegenheiten zur hohen Noblesse gezogen werden. Der Wolfg. lässt Ihro Exc. der Gräfin von Arco die Hände unterthänigst küssen und dankt für den geschickten Kuss, der ihm viel angenehmer ist, als viele junge Busserl.

Nachschrift von Wolfg. A. M. (dessen Brief No. 4.)

Da bin ich auch, da habt's mich: Du Mariandel, mich freut es recht, dass Du so erschrecklich — — lustig gewesen bist. Dem Kindsmensch, der Urserl sage, dass ich immer meine, ich hätte ihr alle Lieder wieder zurückgestellt; aber allenfalls, ich hätte sie in den wichtigen und hohen Gedanken nach Italien mit mir geschoben, so werde ich nicht ermangeln, wenn ich es finde, es in den Brief hinein zu prägen. Addio, Kinder, lebt's wohl, der Mama küsse ich tausendmal die Hände, und Dir schicke ich hundert Busserln oder Schmarzeln auf Dein wunderbares Pferdgesicht. Per fare il fine, bin ich Dein u. s. w.

Nachdem er in Mailand grossen Beifall im Firmianischen Hause eingeerntet und auch Verschiedenes dort komponirt hatte, reisten Beide, nachdem Wolfgang zuvor noch die Scrittura zur ersten Oper für das Karneval 1771 in Mailand erhalten und zu Lodi Abends im Wirthshause ein Quartett komponirt hatte, im März 1770 weiter nach Bologna. Dort fand Mozart einen enthusiastischen Bewunderer an dem grossen Kontrapunktisten, Pater Maestro Martini. Dieser war nebst andern Kapellmeistern ganz ausser sich, als ihm der dreizehnjährige Mozart über jedes Fugenthema, welches Martini ihm hinschrieb, die dazu gehörige Riposta nach dem Rigore modi angab und die Fuge augenblicklich auf dem Klaviere ausführte. Hierüber und über den Aufenthalt in Bologna schreibt der Vater selbst umständlicher:

Bologna, den 24. März 1770.

Heute angelangt. Wir sind gesund, und leben der Hoffnung, Gott werde uns gesund er-

halten. Wir werden über vier Tage nicht bleiben, in Florenz fünf bis sechs. Folglich sind wir mit Gottes Hülfe in der Charwoche in Rom und sehen sicher die functiones am grünen Donnerstage u. s. w.

Die Scrittura oder der schriftliche Kontrakt wegen der Oper, die Wolfg. machen soll, ist gemacht, und gegen einander ausgewechselt. Es kömmt jetzt nur auf die Erlaubniss unsers Fürsten an, die ich nachgesucht habe. Wir bekommen 100 Gigliati und freie Wohnung. Die Oper fängt in den Weihnachtstagen an. Die Recitative müssen im Oktober nach Mailand geschickt werden, und den 1. Nov. müssen wir in Mailand sein, dass der Wolfg. die Arien schreibt. Die Prima und Secunda Donna sind die Signora Gabrielli und ihre Schwester, der Tenor Signor Ettore, dermalen il Cavaliere Ettore, weil er einen gewissen Orden trägt. Die Uebrigen sind noch nicht bestimmt. Die Gabrielli ist in ganz Italien als eine erstaunlich hochmüthige Närrin bekannt, die nebst dem, dass sie all' ihr Geld verschwendet, die närrischsten Streiche macht. Wir werden sie unterwegs antreffen. Sie kömmt von Palermo, und dann werden wir sie wie eine Königin ehren und recht hoch erheben, dann kommen wir in Gnaden. In Parma hat uns die Signora Guari, oder sogenannte Bastardina oder Bastardella zum Speisen eingeladen, und hat uns drei Arien gesungen. Dass sie bis ins C sopra acuto soll hinauf singen, war mir nicht zu glauben möglich: allein die Ohren haben mich dessen überzeugt. Die Passagen, die der Wolfg. hat aufgeschrieben, waren in ihrer Arie, und diese sang sie zwar etwas stiller, als die tiefern Töne, allein so schön wie eine Oktavin-Pfeife in einer Orgel. Kurz die Triller und Alles machte sie so, wie Wolfg. es aufgeschrieben hat: es sind die nämlichen Sachen von Note zu Note. Nebst dem hat sie eine gute Alt-Tiefe bis ins G. Sie ist nicht schön, doch auch nicht eben garstig, hat zu Zeiten mit den Augen einen wilden Blick, wie die Leute, die der Fraiss (Konvulsionen) unterworfen sind, und hinkt mit einem Fuss. Sonst hat sie eine gute Aufführung, folglich einen guten Karakter und guten Namen.

Der Graf Firmian hat dem Wolfgang eine Tabatiere, in Gold gefasst, und in derselben 20 Gigliati verehrt. — — — — —

Von Bologna reisten sie nach Florenz, wo die Bewunderung besonders dadurch stieg, dass der dortige Musikdirektor, Marchese Ligneville, ebenfalls ein starker Kontrapunktist, dem jungen Künstler die schwersten Fugen und Themata vorlegte, die er sogleich vom Blatte spielte.

In Florenz machte Mozart noch die Bekanntschaft eines jungen Engländers, Thomas Lindley, eines Knaben von vierzehn Jahren, also mit ihm von gleichem Alter. Dieser war ein Schüler des berühmten Nardini und spielte sein Instrument mit einer bezaubernden Fertigkeit und Lieblichkeit. Diese Bekanntschaft, die zwischen diesen beiden bewunderten Knaben ein liebliches Bild des Erkennens und Wiederfindens verwandter Geister ist, erreichte gar bald einen hohen Grad von Zärtlichkeit; ihre Freundschaft war nicht bloss Knaben-Anhänglichkeit, sondern Zärtlichkeit zweier tieffühlender, übereinstimmender Seelen: sie achteten sich als Künstler und benahmen sich wie Männer. Daher war ihnen die Trennung auch so bitter.

Vater und Sohn Mozart reisten von Florenz wieder ab und kamen am 11. April in Rom an.

Der Vater schreibt unter andern:

Rom, den 14. April 1770.

Am 11. angelangt. In Viterbo sahen wir die heil. Rosa, die, so wie die heil. Catharina di Bologna, in Bologna unverwesen zu sehen ist. Von der ersten haben wir Fieberpulver und Reliquien, von der zweiten einen Gürtel als Andenken mitgenommen. Am Tage unsrer Ankunft gingen wir schon nach St. Peter in die Capella Sixti, um das Miserere in der Mette zu hören. Am 12. haben wir die Functiones und, da der Papst bei der Tafel den Armen aufwartete, ihn so nahe gesehen, dass wir oben an neben ihm standen. Unsere gute Kleidung, die deutsche Sprache und meine gewöhnliche Freiheit, mit welcher ich meinen Bedienten in deutscher Sprache den geharnischten Schweizern zurufen liess, dass sie Platz machen sollten, halfen uns aller Orten bald durch. Sie hielten den Wolfgang für einen deutschen Kavalier, Andere gar für einen Prinzen, und der Bediente liess sie im Glauben:

ich war für seinen Hofmeister angesehn. Eben so gingen wir zur Tafel der Cardinäle. Da begab es sich, dass Wolfgang zwischen die Sessel zweier Cardinäle zu stehen kam, deren einer der Cardinal Pallavicini war; dieser gab dem Wolfg. einen Wink, und sagte: „wollten Sie nicht die Güte haben, mir im Vertranen zu sagen, wer Sie sind?" Wolfg. sagte es ihm. Der Cardinal antwortete ihm mit der grössten Verwunderung: „Ei sind Sie der berühmte Knabe, von dem mir so Vieles geschrieben worden ist?" Auf dieses fragte ihn Wolfgang: Sind Sie nicht der Cardinal Pallavicini? Der Cardinal antwortete: der bin ich; warum? Der Wolfg. sagte ihm dann, dass wir Briefe an Se. Eminenz hätten, und unsere Aufwartung machen würden. Der Cardinal bezeugte ein grosses Vergnügen darüber, sagte, dass Wolfg. gut italienisch spräche, und setzte hinzu: ick kan auk ein benig deutsch sprekken. Als wir weg gingen, küsste ihm Wolfg. die Hand, und der Cardinal nahm das Baret vom Haupt, und machte ihm ein sehr höfliches Kompliment.

Du weisst, dass das hiesige berühmte Miserere so hoch geachtet ist, dass den Musicis der Kapelle unter der Excommunication verboten ist, eine Stimme davon aus der Kapelle wegzutragen, zu kopiren oder Jemanden zu geben. Allein, wir haben es schon. Wolfgang hat es schon aufgeschrieben, und wir würden es in diesem Briefe nach Salzburg geschickt haben, wenn nicht unsere Gegenwart, um es zu machen, nothwendig wäre. Die Art der Produktion muss mehr dabei thun, als die Komposition selbst. Wir indessen wollen es auch nicht in andere Hände lassen, dieses Geheimniss, ut non incurremus mediate vel immediate in censuram ecclesiae.)

Da sich Wolfgang das Miserere nach genauem Anhören zu Hause aufgeschrieben hatte, hielt er später, als dieses Miserere am Charfreitage wieder gegeben wurde, sein Manuskript im Hute, um noch einiges berichtigen zu können. Dieses wurde in Rom bekannt und erregte allgemeines Aufsehen. Es gab Gelegenheit, dass Mozart sein nachgeschriebenes Stück in einer Akademie beim Klaviere singen musste, wobei der Castrat Christofori, der es in der Kapelle gesungen hatte, zugegen war, und welcher durch sein Erstaunen Mozarts Triumph dokumentirte. Man darf nur bedenken, welche Anstrengung es kostet, eine einfache Melodie zu behalten, um hier in zweifelndes Erstaunen zu sinken! Dieses lange kritische Choralstück, und noch dazu zweichörig, voller Imitationen und Repercussionen, ewig wechselnd im Einsetzen und Verbinden der Stimmen unter einander — welche Kenntniss des reinen Satzes, des Kontrapunktes, welch umfassendes Gedächtniss, welch ein Ohr, welchen umfassenden Tonsinn erfoderte dieser in seiner Art einzige musikalische Diebstahl! —

In Rom verweilten sie bis zum 8. Mai, von wo sie dann nach Neapel reisten.

(Fortsetzung folgt.)

---

1. Neue deutsche Lieder von Wackernagel, komponirt von Theodor Fröhlich. W. G. Bethge in Berlin.
2. Acht Lieder und Gesänge von Joseph Klein. Op. 8. Simrock in Bonn.
3. Deutsche Lieder und Romanzen von F. W. Lerche. No. 6. Heft 1. Bethge in Berlin.
4. Ein Liederkranz, von Neuland. Zenser in Bonn.
5. Ermuthigung, Gedichte von Blum, von Grabeler. No. 3.
6. Rückerinnerungen an die Kindheit, von Grabeler; beides bei Zenser in Bonn.
7. Der Trost, von W. Braun. No. 22. Trautwein in Berlin.

Es spricht aus diesen Liedern Gemüth und zureichendes Kunstgeschick, um die ewig wiederkehrenden Naturempfindungen zur Befriedigung der Mehrzahl musikalisch zu dollmetschen. Ein tieferer und eigenthümlicherer Gehalt wird in diesem Kreise nicht begehrt, also auch nicht vermisst werden. — Von gleicher Gattung sind:

---

1. Sechs Gesänge für Kirchen und Schulen von Henkel. Simrock in Bonn.

für Chor und Solostimmen mit Pianofortebegleitung in Partitur und Stimmen sehr geschmackvoll herausgegeben.

Marsche pour le Pianoforte composé par Nisle. Oev. 12. Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Ein karakteristisches, interessantes Tonstück, von ernsterm Sinn des Komponisten zeugend.

1. Ouverture pour le Pianoforte à 4 mains (Oev. 25.)

2. Ouverture à grand Orchestre, comp. et arr. pour le Pianoforte (Oev. 28) beides von W. Braun. Kranz in Hamburg.

Effektvolle Kompositionen des berühmten Oboe-Virtuosen. Nachfolgende

1. Introduktion et Polonaise pour le Pianof. par W. Braun (Oev. 26). Kranz in Hamburg

so wie

Grosse Polonaise für das Pianoforte zu vier Händen von Grabeler. Oev. 4. Bei Zensen in Bonn

sind für leichtere Unterhaltung der Dilettanten bestimmt und wohl geeignet.

4. Berichte.

Aus Berlin.

Konzert des Herrn von Praun.

Donnerstag, den 23. April.

Die Ouvertüre aus „Elisa" von Cherubini gehört wahrscheinlich unter die Stücke, welche in letzterer Zeit nicht oft ausgeführt werden, wenigstens hörte sie Ref. hier heute zum erstenmal; desto willkommener war sie. Etwas mehr Cherubinisches Feuer hätte vielleicht der Ausführung allein nicht geschadet. Fräul. v. Schätzel sang mit Herrn Devrient ein kurzes Duett aus „Faust" von Spohr, mit lobenswerthem Ausdruck. Endlich erschien Herr von Praun. Sein Ruf, die erhöhten Eintrittspreise und vor Allem sein Muth, mit einem Paganini wettzueifern, hatte das Publikum zu grossen Erwartungen berechtigt. Unter diesen Umständen war es eine ganz eigne Erscheinung, einen jungen Mann von 17 Jahren zu sehen, der, ohne eine Fertigkeit zu besitzen, die als Virtuos in besondern Anschlag käme, sich blos auf seinen langen Bogenstrich, Ton und Vortrag verlässt, und ein Publikum, das dieses freundlich anerkennt, und ihm seinen lebhaften Beifall zollt.

An einen Vergleich mit einem Original-Genie wie Paganini, ist nun freilich nicht zu denken; wohl liesse sich viel sagen, worin sie sich unterscheiden, z. B. dass Herr von Praun die leichtesten Passagen mit so viel Aufwand von Ton und Bogenstrich (wohl auch mit zurückgehaltnem Tempo) vorträgt, dass der Nichtkenner sie für besondre Schwierigkeiten hält; und Paganini nie gehörte Schwierigkeiten mit einer Leichtigkeit ausführt, dass sie jenem nur als Spielereien erscheinen. Aber Herr von Praun ist auf dem rechten Wege, und sein Streben verdient von jungen Spielern mehr beherzigt zu werden, als die Leistungen manches glänzenden Talentes. Dass Herr von Praun indessen nur den rechten Weg betreten, keineswegs schon am Ziele ist, versteht sich ohnedies von einem jungen Manne in seinen Jahren. Aus sämmtlichen vorgetragenen Stücken erhellte besonders, dass er durchaus alles mit langem Bogenstrich ausführte. Der vollendete Spieler muss indessen alle Gattungen des Ausdrucks in seiner Gewalt haben, und bedarf daher nicht minder des kurzen Bogenstriches; hierzu gehört freilich, dass der Arm auch in seinen einzelnen Theilen der höchsten Gelenkigkeit fähig ist. — Auch in Hinsicht der richtigern und belebtern Karakterisirung der Tonstücke, der mannigfaltigern feinern Nüancirungen des Ausdrucks u. dgl. m. möchte der fernern Ausbildung und Vervollkommnung seines Spiels noch manche Uebung vorbehalten sein. Da Herr von Praun so früh schon so wacker begonnen, so lässt sich auch das Beste für die Zukunft erwarten, wozu ihm gewiss jeder wahre Kunstfreund von Herzen Glück wünscht.

J. N.

Wien, Anfangs April.

Post nubila Phöbus! — Endlich ist über unsern musikalischen Horizont wieder ein Stern aufgegangen, zwar kein sonderlich hell funkelnder und blendend strahlender, vielmehr nur so ein fahl schimmernder Mond mit einem von trüben Wölkchen beschatteten Ringe; — allein, was schadet es? ist denn nicht die unerträgliche, heillose egyptische Finsterniss entschwunden, und dünkt uns doch nach einer pech-rabenschwarzen Nacht des Pfenning-Kerzleins dürftiges Aufflackern flammender Fackel-Schein? —

Ohne Metapher: die sehnsuchtsvollen Wünsche so vieler Kunstfreunde sind erhört, und wir besitzen nun wieder eine, nur allzulang entbehrte deutsche Oper. — Graf Robert von Gallenberg, früher Barbaja's Associé, und durch eigene Selbsterfahrung mit dem innersten Bühnenwesen vollkommen vertraut, hat von Sr. Mejestät dem Kaiser die Direktion des Kärnthnerthor-Theaters kontraktmässig auf zehn Jahre erhalten, und schon am 6. Jen. öffneten sich, zur allgemeinen Freude, dieses Tempels so viele Monate über fest verschlossenen Pforten. —

Es war eine beinahe herkulische Aufgabe, binnen dem äusserst beschränkten Zeitraum von kaum acht Wochen eine in sich selbst zerfallene Kunstanstalt, deren Ruinen nur wenig brauchbare Trümmer mehr derboten nen zu regeneriren, und dem Phönix gleich aus der Asche hervorgehen zu lassen. —

Rechnet man hierzu noch insbesondere die eigenthümliche Stellung dieser Bühne, von welcher das rezitirende Schauspiel gänzlich ausgeschlossen ist; somit hier in der Poesie niemals die höchsten Foderungen an dieselben gestellt werden, und ihre Leistungen einzig auf Gesang und Tanz beschränkt sind; bringt man ferner in Anschlag, dass gerade eben in den genannten Kunstzweigen allenthalben ein nur allzufühlbarer Mangel an ausgezeichneten Subjekten vorherrscht, und die Eliten derselben bereits durch Kontrakte von mehrjähriger Dauer, wohl gar verbunden mit lebenslänglicher Versorgung, fixirt sind, — so gränzt es — da die Erschaffung eines vollkommenen Ganzen ausser dem Bereich der Möglichkeit lag, — wirklich ans Unglaubliche, ja Wunderbare, dass, trotz dem Ankämpfen gegen so viele fast unbesiegbare Hindernisse, dennoch für den allerersten Anfang über jede Erwartung so Bedeutendes zu Stande gebracht, mit so wenig haltbaren Stützen demungeachtet mindestens partiell wahrhaft Erfreuliches geleistet wurde. —

Die neu organisirte, so zu sagen aus Nichts creirte Gesellschaft besteht aus folgenden Mitgliedern, in alphabetischer Ordnung:

Erste Branche: Oper: Sängerinnen: Demoiselle Achten, Condra, Hänel, Hardmayer, Lindenheim und Siebert; Madame Frontini, Hildebrand, Hoffmann und Waldmüller. Sänger. Tenoristen: Hr. Cramolini, Egner, Gottdenk, (Regisseur) Hölzel, Holzmiller und Schuster; Bassisten: Herr Barthelemy, August Fischer, Friedrich Fischer, Hauser, Hildebrand, Siebert, Stotz, Wagner und Weinkopf, (zugleich Direktor des gegen 70 Individuen starken Chors.)

Zweite Branche. Ballet. Choreograph: Herr Astolfi. Tänzer: Herr Kohlenberg, Laville, Massini, Mattis, Pitrot und Crombé. Tänzerinnen: Dem. Fanny, Hermina und Therese Elsler, Leopoldine und Pauline Hasenhut, Mogger, Rahel und Schöffel; Mad. Astolfi, Crombé und Venté Aurelie nebst einem sehr zahlreichen gewählten Coryphäen- und Figuranten-Personale.

Dritte Branche: Orchester. Kapellmeister: Herr Joseph Weigl, Gyrowetz, Conradin Kreutzer und Lachner. Musikdirektor: Herr Ignaz Schuppenzigh; sechszehn Violinisten, darunter die Herren Mayseder, (Solo-Spieler) Hellmesberger, (zweiter Orchester-Anführer) Treichlinger, Anton Wranitzky, Stauffer, Ceppen, Johannis, Strebinger, Mayer, (Ballet-Direktor) u. a. — 4 Violisten: Herr Joseph von Blumenthal, Schreiber, u. s. w. — 4 Violoncellisten: Herr Merk, Friedrich Wranitzky u. s. w. — 4 Kontrabassisten: die Herren Lama, Jannausch, Richter und Spranger. — Harfenspieler: Herr Heilingmeier. Drei Flötisten: Herr Scholl, Solist. — Drei Hoboisten: die Herren Uhlmann, Prüller und Hödl. Drei Klarinettisten: die Herren Klein, Dohihall Vater

und Sohn. Drei Fagottisten: Herr Hürth, Primarius. Vier Waldhornisten: erstes Paar: die Herren Gebrüder Lewy. Drei Posaunisten: die Herren Weidl, Tuschke und Haferl. Drei Trompeter: die Herren Khayll, Beisl und Sobieslavsky. Timpanist: Herr Hudler. Janitscharen-Musik: die Banda des ersten kaiserlich königlich Artillerie Regiments. Gesang-Lehrer: Herr Stephan Pavesi (der bekannte Komponist) Singmeisterinn: Madame Lange (Mozart's Schwägerin). Für den mimischen und deklamatorischen Unterricht: Madame Gottdank. — Kostümes- und Dekorations-Direktor: Herr Philipp von Stubenrauch. — Erwartet werden: als erster Balletmeister: Herr Borally, eingeladen zu Gastspielen; Herr Vetter von Darmstadt, Herr Wild von Kassel nebst mehreren andern berühmten Künstlern.

Pour revenir, also, à notre mouton, — geschah, wie schon gemeldet, die Wiedereröffnung am Dreikönigstage, und zwar mit dem grossen Ballete: „Mathilde, Herzogin von Spoleto," welchem eine Operette: „das geheime Fenster," *Dichtung von Berling*, Musik von Engelbert Aigner, vorherging. Das Haus war zum Erdrücken voll, und die Aufnahme beider Novitäten grösstentheils günstig. Der Komponist, ein hiesiger geachteter Bürger und Eisenhändler, bewies durch seine Arbeit ein schönes Talent und gründliche Schule. Einige Nummern sind wirklich gelungen zu nennen, und berechtigen bei näherer Bühnenvertrautheit zu gesteigerten Erwartungen. Unter den Darstellenden hatten Dem. Achten, die Herren Schuster und Hölzel am meisten Gelegenheit, Beifall zu erringen, welcher auch ihrem eifrigen Bestreben mit der liberalsten Nachsicht gespendet wurde. Nicht minder gelang es der Dem. Lindenheim (mit dem Familiennamen Ehnes) und Herrn Friedrich Fischer, ersterer durch ihre klangreiche Stimme, letztern durch sein unbefangnes, gewandtes Spiel, in ihren obschon subordinirten Partien sich möglichst bemerkbar zu machen. — Das Ballet war eben so glänzend als geschmackvoll ausgestattet; das Kostüm, die Dekorationen, Gruppen, Tänze, Arrangements u. s. w. ganz unvergleichlich, die Handlung, eine nicht uninteressante Rettungsgeschichte, recht klar und verständlich durchgeführt, das Ensemble höchst effektvoll angeordnet, und die Musik — von Rossini, Pacini und Gyrowetz — sinnig gewählt, und zweckmässig verwendet. Herr Astolfi wurde nebst den ersten Parten mehrere Male gerufen; der pariser Tänzer Mattis, die personificirte Grazie, machte furore, wie seit Duport's Glanzperiode noch keiner. —

Dieser ersten, vom wünschenwerthesten Erfolge gekrönten Debut-Vorstellung reihten sich an:

1. „Libussa," grosse Oper von Kreutzer Dem. Hardmayer, dem Vernehmen nach eine Predigers-Tochter aus Zürch, erschien in der Titelrolle; eine schöne, reine, biegsame Metallstimme, der Vortrag seelenvoll, gebildet, und kunstgeübt, die Koloraturen rund und geschmeidig, unverkennbar der in ihr glimmende, warme Funken des schlafenden Geistes, übrigens Anfängerin in optima forma. Mad. Frontini-Dobra, Herr Schuster, Siebert, Hölzel und Friedrich Fischer sehr brav; das Orchester excellent, der zahlreiche Chor, lauter gesunde, jugendlich frische Stimmen, und haarscharf zusammengreifend, unübertrefflich. —

2. „Der dreizehnte Mantel," komische Oper in einem Akt, frei nach dem Französischen. Voll Witz und Humor; einige Situationen ächt drastisch. Die Musik von Gyrowetz, anspruchslos, leicht, gefällig und melodienvoll. Herr Wagner, als Sänger unbedeutend, aber auf den Brettern zu Hause. Demoiselles Achten und Bendra, die Herren Hölzel und Bartholemy füllten ihre Plätze zur allgemeinen Zufriedenheit, welche sich wiederholt und unzweideutig aussprach.

3. „Der Freischütz." Zum ersten Male getreu nach dem Originale, mit dem Eremiten und Samiel, mit dem Kugelgiessen und allen früher weggelassnen Erscheinungen in der Wolfsschlucht. Mad. Hillebrand — Agathe — ist zwar keine Prima Donna assoluta, wie man's hier gewohnt ist, und kann weder mit einer Sontag, noch einer Schröder-Devrient in die Schranken treten, dagegen aber schätzbar als Schauspielerin, die da versteht und fühlt, was sie vorträgt. Ihr Gemahl, welcher den Kaspar gab, besitzt eine

ungemein starke Stimme, doch nur vom geringen Umfang, und blos die tiefen Töne sind rein und sonor. In dieser Partie, die eben nicht schön gesungen werden will, wusste er geschickt durch ein deklamatorisches parlando sich aus der Schlinge zu ziehen; wie er aber diesen schroffen Karakter auffasste und durchführte, würde noch ungleich grössere Mängel vergessen machen. Wir haben ihn, Satans boshaft, heimtückischen Bundsgenossen, nie so, nie besser gesehen, und können ihn uns gar nicht erschöpfend vollendeter denken. — Dem. Achten war als Annchen ganz allerliebst; sie gewinnt immer mehr und mehr die Gunst des oft so wankelmüthigen Publikums. — Herr Schuster (Max) verdient als Sänger unbedingtes Lob. —

4. „Panurge auf der Laternen-Insel," chinesisches Divertissement in drei Aufzügen, von Herrn Balletmeister Astolfi, mit Musik von verschiedenen Meistern. Eine ergötzliche Kleinigkeit, deren vorzüglichster Witz in den wunderhübschen Dekorationen und mannigfaltigen, ganz originellen Tänzen liegt. Hr. und Mad. Crombé ist ein ausgezeichnetes Künstler-Paar, welches Zartheit, Kraft, Anmuth und Fertigkeit im seltnen Gradevereinigt, und allerdings mit Herrn Mattis um die Lorbeerkrone buhlen kann. —

5. „Oberon, König der Elfen." — Die Kritik hat bereits so viel für und gegen dieses letzte Werk des genialen, uns leider nur allzufrüh entrissenen Meistersängers zur Sprache gebracht, dass die Erwartung bei dessen endlichem Erscheinen nicht anders als auf das allerhöchste gespannt sein musste. — Eine zahlreiche, ausgewählte Versammlung hatte sich eingefunden, um den Manen des verewigten Tondichters ein ehrfurchtsvolles Dankopfer darzubringen; enthusiastische Vorliebe prophezeite Seltnes, ja Unerhörtes, und siehe da! — der grosse Geist erschien im schlichten, einfachen Gewand; was Wunder nun, wenn er nicht begriffen, nicht erfasst, vielmehr von der getäuschten Menge sogar missverstanden wurde? — Ref. übt eine traurige Pflicht, indem er seine innige Verehrung für den unsterblichen Weber im Trauerflor des Leichenbitters abzustatten kömmt, und was an ihm liegt, soll redlich gesehen, dieser allzurasch vorgenommenen Function Einhalt zu thun, und, nach aufgestellter Thatsache hofft er zu beweisen, wie dieses Werk nicht minder, unbeschadet des ersten ungünstigen Impulses, die gerechtesten, vollgültigsten Ansprüche auf die allgemeine Achtung und Würdigung habe. —

Es ist kein Zweifel, Webers Schwanengesang war keine fröhliche, im offenen Glanze freundlicher Himmelslüfte entblühte Blume, er ist die Frucht eines herben, männlichen Geistes. Schon darum ist er minder fasslich, als so manches, was geradezu gefällt. Eben, weil die Melodien im höchsten Grade karakteristisch sind, können sie nur bei ganz vorzüglich karakteristischem Gesang, der auch die feinsten Nüancen aufzufassen weiss, bei Stimmen nur, für welche sie berechnet sind, in ihrer vollen Strahlen-Glorie hervortreten. Die Ausführung mag allerwege gut sein, und das Werk immerhin noch unverstanden bleiben; denn es verlangt nicht allein schöne Stimme, Koloraturen-Fertigkeit, und das Verständniss im Allgemeinen, sondern auch die zarteste, bis in das letzte, subtilste Detail getreu, in Herz und Seele übergegangene Auffassung, und — wie die grossen Werke der Dichtkunst — wahre Reproduktion. Wie haben nicht Schillers grosse, zum National-Interesse gewordenen, und Göthe's, die ganze weite Welt mit warmer Kunstliebe anwehenden Tragödien die bittersten Urtheile erdulden müssen? In Webers Oberon zuckt ein Funke der heiligen Lebens-Sonne also glänzend, dass er sogleich als herrliches Gestirn auftaucht, sobald die Nebel, welche der Morgendämmerung vorangehen, schwinden. Das Publikum lasse nur erst dieses Kunstprodukt zu verschiedenen Malen und unter verschiedener Besetzung an sich vorübergehen, und — wahrlich! — es wird gewiss sein voreilig strenges Urtheil mit Schaamröthe zurücknehmen. —

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 9. Mai. — *Nro.* 19. — 1829.

Biographie W. A. Mozart's.

(Fortsetzung.)

Schreiben von Mozart's Vater.

Neapel, den 29. März 1770.

Gestern hatten wir unsre Akademie, die sehr gut ausfiel. Morgen kömmt der Hof in die Stadt, um des Königs Namensfest mit Opern u. s. w. zu feiern.

Wenn wir den 16. von hier reisen, so gehen wir bis nach Marino, wo wir im Augustiner Kloster absteigen. Der Pater Prior allda hat sich's ausgebeten. Er will mit uns nach Genzano, um uns das wunderthätige Bild Maria von guten Rath zu zeigen. Wir können dann eine Woche bei unsern Freunden in Rom bleiben, und dann unsere Reise nach Loretto antreten. In Rom habe ich für Kost und Zimmer keinen Kreuzer bezahlt. Ich war gänzlich Herr vom Hause, und da die Frau sich über keine Bezahlung erklären wollte, so werde ich nun bei der Rückkunft Etwas kaufen, und der Tochter ein ansehnliches Präsent machen.

Wenn wir nun die besagte Zeit abreisen, so werden wir am Ende, so zu sagen, ganz Italien gesehen haben, denn wir werden von den Gegenden über Loretto hinaus, wo es uns einfällt, nach Bologna oder Florenz, Pisa, Lucca, Livorno u. s. w. gehen, die heissen zwei Monate an dem bequemsten dieser Orte zubringen, und glaublich über Genua nach Mailand kommen. Wenn Wolfg. nicht schon die Scrittura zur Oper in Mailand hätte, so würde er sie zu Bologna, Rom und Neapel bekommen haben: sie ist ihm an allen diesen drei Orten angetragen worden.

Der Sohn schreibt:

Neapel, den 5. Juni 1770.

Heut raucht der Vesuvius stark. Potz Blitz und ka nent aini. Haid homa gfresa beim Herr Doll. Dos is a deutscha Compositör und a brava Mo. Anjetzo beginn' ich meinen Lebenslauf zu beschreiben. Alle 9 ore, qualche volta anche alle dieci mi sveglio, e poi andiamo fuor di casa, e poi pranziamo da un trattore, e dopo pranzo scriviamo, e poi sortiamo, e indi ceniamo, ma che cosa? Al giorno di grosso, un mezzo pollo ovvero un piccolo boccone d'arrosto; al giorno di magro, un piccolo pesce; e di poi andiamo a dormire. Est-ce que Vous avez comprie? Redma dafir soisburgarisch, don as is gschaida. Wir sand Gottlob gesund, da Voda und i. Ich hoffe, Du wirst Dich auch wohl befinden, wie auch die Mama. Neapel und Rom sind zwei Schlafstädte. A scheni Schrift! Not wor? Schreibe mir und sei nicht so faul. Altrimente avrete qualche bastonate di me. Quel plaisir! Je te casserai la tête. Ich freue mich schon auf die Porträte, und i bi korios, wias da gleich sieht; wons ma gfoin, so los i mi un den Vodan a so macha. Mädli, las Da saga, wo bist dan gwesa, he? Die Oper hier ist von Jomelli; sie ist schön, aber zu gescheut und zu altväterisch für's Theater. Die De Amicis singt unvergleichlich, wie auch der Aprile, welcher zu Mailand gesungen hat. Die Tänze sind miserabel pompös. Das Theater ist schön. Die König ist grob neapolitanisch auferzogen, und steht in der Oper allezeit auf einem Schemerl, damit er ein Bissel grösser als die Königin scheint. Die Königin ist schön und höflich, indem sie mich gewiss

sechs Mal im Molo (das ist eine Spazierfahrt) auf das Freundlichste gegrüsst hat.

Als Wolfg. in Neapel in dem Conservatorio alla pietà spielte, fielen seine Zuhörer unter andern wegen der ausserordentlichen Fertigkeit und Geschwindigkeit seiner linken Hand auf den Gedanken, dass in seinem Ringe die Zauberei stecke; er zog daher den Ring ab, spielte eben so, und nun wurde natürlich die Verwunrung erst recht gross. Da er in Neapel kein Pianoforte fand, so musste er sein Maestria nur auf einem solito Cembalo hören lassen.

Von Neapel kehrten sie, und Wolfgang mit einem Rufe, der nur selten einem Künstler vorangeht, nach Rom zurück, wo sie den 25sten Junius ankamen.

Von hier schreibt der Vater.

Rom, den 30. Juni 1770.

Ob wir bei dem König von Neapel gespielt haben? Nichts weniger; es ist bei den puren Komplimenten geblieben, die uns die Königin aller Orten, wo sie uns sah, gemacht hat. Die Königin kann nichts thun, und was der König für ein Subjekt ist, schickt sich besser zu erzählen, als zu beschreiben. Du kannst Dir leicht einbilden, wie es an diesem Hofe zugeht. Der junge Violinst Lamotte, der in der Kaiserin Diensten ist und auf ihre Ordre und Unkosten nach Italien gereist ist, war lange Zeit in Neapel und blieb drei Wochen länger, weil man ihm das Maul wässrig machte, der König und die Königin würden ihn hören; dennoch geschah es nicht.

Rom, den 4. Juli 1770.

Morgen Mittag speisen wir bei dem Cardinal Pallavicini, übermorgen bei dem toskanischen Gesandten, Baron Saint Odile. Wir sollen morgen eine Neuigkeit erfahren, die Euch in Verwunderung setzen wird. Der Cardinal Pallavicini soll nämlich Ordre haben vom Papste, dem Wolfgang ein Ordenskreuz und Diplom zu überreichen. Sage noch nicht Vieles davon; ist es wahr, so schreibe ich Dir es nächstens. Da wir letzthin beim Cardinal waren, sagte er etliche Male zu Wolfgang: Signore Cavaliere; wir glaubten es sei Spass. Wolfg. ist in Neapel sichtbarlich gewachsen.

Was ich Dir letzthin von einem Ordenskreuze *) geschrieben habe, hat seine Richtigkeit. Es ist das nämliche, was Gluck hat, und heisst: te creamus auratae militiae equitem. Er muss ein schönes goldnes Kreuz tragen, das er bekommen hat, und Du kannst Dir einbilden, wie ich lache, wenn ich allezeit zu ihm Signore Cavaliere sagen höre. Wir werden morgen desswegen beim Papst Audienz haben.

Sie reisten nun nach Bologna, und in einem Briefe des Vaters vom 28. Juli 1770 heisst es:

Gestern haben wir das Opernbüchlein und die Namen der Recitirenden erhalten. Die Oper heist: „Mitridate," Re di Ponto, und ist von einem Poeten aus Turin, Namens Vittoria Amadeo Cigna-Santi. Sie ist ist dort im Jahre 1767 aufgeführt worden.

Aie Akademie Filarmonicon zu Bologna nahm den jungen Mozart einstimmig in ihre Gesellschaft auf. Er reiste sodann nach Mailand um seine Oper aufzuführen. Der Vater schreibt hierüber:

Gott sei gelobt! die erste Aufführung der Oper ist den 26. mit allgemeinem Beifalle vor sich gegangen, und zwei Sachen, die in Mailand noch nie geschehen sind, vorgefallen. Nämlich, dass wider alle Gewonhnheit der ersten Sera eine Arie der Prima Donna ist wiederholt worden, da man sonst bei der ersten Produktion niemals fuora ruft; und zweitens, dass nach fast allen Arien, kaum ein Paar Arien delle vecchine parti ausgenommen, ein erstaunliches Händeklatschen und Evviva il Maestro-, Evviva il Maestrino-Ruf erfolgte.

Den 27. sind zwei der Arien der Prima Donna wiederholt worden, und, da es Donnerstag war, folglich da es in den Freitag hinein ging, so musste man suchen, kurz davon zu kommen; sonst würde auch das Duett wiederholt worden sein. denn der Lärmen fing schon an. Allein die meisten wollten noch zu Hause essen, und

---

*) Diesen Orden, durch den er eben sowohl den Namen der Ritter von Mozart als Gluck, den der Ritter von Gluck erworben hatte, trug er nie, als in der Jugend in Reichsstädten, auf seiner Reise nach Paris nach seines Vaters Vorschrift. Gluck soll den seinigen getragen haben.

die Oper mit drei Balletten dauerte ihre sechs Stunden. Heute ist die dritte Recita.

So wie Hasse il Sassone und Galuppi Buranello genant werden, so nennnt man unsern Sohn il Cavaliere filarmonico.

Auch von der Akademia filarmonica zu Verona wurde er zum Mitgliede aufgenommen.

Wie Mozart's Ruhm immer mehr wuchs und seine Talente im Auslande bekannter wurden, so gab es, wie es in der Welt herzugehen pflegt, auch Feinde und Gegner, die seinem Genie keine Gerechtigkeit widerfahren lassen wollten. Es würde also um so auffallender und inconsequenter gewesen sein, wenn er, andern grossen Geistern gleich, nicht auch Neid, Scheelsucht und Missgunst zu geniessen gehabt hätte. Mit Mitridate begann er seine dramatische Laufbahn. Zu sagen, dass ein ähnliches Produkt früher einmal schon aus der Feder eines vierzehnjährigen Knaben geflossen sei, würde, nach Busby's Behauptung, den Glanz eines Wunders parteiisch verhüllen heissen. „Die Vortrefflichkeit dieser Oper würde dem reifen und *durch lange* Erfahrung unterstützten Manne Ehre gemacht haben.“

Eben darum wurde mit ihm sogleich von der Impresa der schriftliche Akkord auf die erste Opera seria für das Carneval 1773 eingegangen.

(Fortsetzung folgt.)

4. Berichte.

Wien, Anfangs April.
(Fortsetzung.)

Aus dem Gesagten im vorigen Blatte geht keineswegs hervor, dass Oberon seiner ganz unwürdig in die Scene gesetzt worden, und einzig diesen Mängeln der kalte Empfang zuzuschreiben sei. Nur, um schon die ersten Repräsentationen also hinzustellen, dass sie ganz fasslich wären, — dazu reichten allerdings die bis jetzt vorhandenen Kräfte noch nicht hin. Gedulden wir uns, bis manche Härten sich abschleifen, manches zufällige Misslingen sich ausgleicht, alle nach und nach vertrauter mit der Tondichtung, seiner selbst mächtiger werden, und man wird wenigstens zugeben müssen: Oberon, in jener Vollkommenheit dargestellt, durch welche alle Werke der berühmtesten Tonmeister ihren bleibenden Ruhm begründen, stehe ebenso als ein schöpferisch gedachtes, und meisterhaft ausgeführtes Kunstgebilde da, worüber die Zeit ihre Wogen noch lange hinrollen mag, ohne es jemals verschwemmen zu können. —

Wenn wir der vortrefflichen Leistungen des Orchesters, so wie des gewaltig imponirenden Chors, und der prachtvollen Ausschmückung mit unbeschränktem Lobe gedenken, so begehen wir nur eine schuldige Handlung der Gerechtigkeit. Weniger Befriedigendes lässt sich über Einzelnes berichten. Herr Holzmiller aus Augsburg betrat als Hüon zum erstenmale in seinem Leben die Schaubühne. Dass der Dialog, so wie das Gebehrdenspiel etwas unbeholfen und linkisch ausfallen musste, braucht wohl kaum bemerkt zu werden. Die Stimme ist schön, rein und volltönend; war jedoch durch das angestrengte Abhetzen bei den vielen Proben merklich geschwächt. Dem. Hardmayer sang die Rezia grösstentheils sehr gut; vorzüglich gelang ihr die grosse Scene im zweiten Aufzuge. Könnte sie doch die eisige Kälte und den unsern Ohren fremdartig klingenden Schweizer - Dialekt bemeistern! —

Mad. Waldmüller fand als Puck Veranlassung, ihren kräftigen Alt geltend zu machen. Dem. Achten befriedigte in der keineswegs dankbaren Titelrolle. Herr Hölzel war ein humoristisch jovialer Scherasmin, und Dem. Lindenheim ein nettes Fatimchen. Unter den blos sprechenden Personen zeichneten sich Dem. Felder — Roschane, und Herr Hillebrand — Almansor, höchst ehrenvoll aus. Dass in der Schluss-Scene der stumme Kaiser Carl mit seiner fränkischen Pair- und Ritterschaft wegblieb, und das Ganze ungleich idealischer mit Oberons und Titania's Aufschweben ins Elfenreich endigte, war eine nothwendige, erspriessliche Veränderung; denn die Idee des englischen Dichters, uns aus den phantasiereichen Feen-Regionen zu guter Letzt wieder ins bürgerliche Werkeltagsleben hinauszustossen, ist doch einmal gar zu prosaisch. —

6. „Der Barbier von Sevilla.“ Abermals debutirte eine Novize, Dem. Hähnel, die so geschätzte Dilettantin, aber als Ausnahme von der Regel; denn sie fängt da an, wohin die meisten gar nicht kommen. Eine grosse, klangvolle, äusserst geschmeidige, und sehr umfangreiche Stimme, die durchaus makellos und kräftig ist; eine sehr reelle musikalisce Bildung, ein schöner, gefühlvoller Vortrag, glockenreine Intonation, und köstliches Portamento; Jugend, Wohlgestalt und ein glückliches Benehmen auf der Bühne mussten sie alsogleich auf den Platz hinstellen, der ihr gebührt, und wir fanden uns freudig überrascht, eine Rosine zu sehen, wie seit Dem. Sontag noch keine! — Ihr Glanzpunkt waren die Variationen in der Singstunde; selbst der geläuterste Geschmack konnte nirgend etwas vermissen, da man sie eine Sängerinn nennen muss, welche — una cosa rarissima — zugleich auch sprechen kann, und in der That! sehr schön spricht. —

Als ebenbürtiges Seitenstück zeigte sich Herr August Fischer. Schwerlich dürfte dieser Figaro in Deutschland seines Gleichen finden. Sein unvergleichliches Spiel hat so viel Humor, als Besonnenheit; eben so viel Beweglichkeit, als wahren Anstand. Eben solche schöne Ruhe, die umsichtig den Schein von der Wahrheit scheidet, und welche die innere Harmonie des Karakters jedem einzelnen Effekte vorzieht, bewährt den Meister. Die Stimme hat Umfang, Kraft, Klang und Velocität; stets entschieden richtig ist die Intonation, und seine Methode reiht sich dem Trefflichsten an, eben weil sie so rein karakteristisch ist. Was lässt sich wohl mehr zu seinem Lobe sagen, als dass selbst die lebhafte Erinnerung an Lablache, den Einzigen, nicht seine einstimmig gewürdigte Kunstleistung auch nur im geringsten zu schmälern fähig gewesen wäre. —

Herr Cramolini sang den Almaviva, mit Ausnahme weniger Stellen, die ihm allzuhoch liegen, ungemein brav: überwiegender jedoch war noch sein meisterhaftes, fein nuanzirtes Spiel. — Herr Siebert würde als Sänger viel beliebter sein, wollte er mit seinen Verzierungen und Schnörkeleien, die noch obendrein selten am gehörigen Orte stehen, etwas haushälterischer verfahren. Vom Schauspielertalent ist ihm ohnehin, wie männiglich weiss, eine winzig kleine Dosis beschert. —

Herrn Gottank möchte man als Basil klassisch nennen; Costüm, Gang, Haltung, Ton, Hände-, Augen- und Muskelspiel, das bis zur Unkenntlichkeit durch künstliche Malerei entstellte Schaafsgesicht, — alles ist das non plus ultra von Originalität, und wahrhaft hoch komisch. —

Unsere vielseitige Dem. Bondra gab die Marcelline. Von ihr hat man zum vorhinein die Gewissheit, dass sie keine Rolle verdirbt. —

7. „Zephir und Flora,“ mythologisches Ballet von Herrn Crombé, Musik von verschiedenen Meistern. Zart erfunden, und viele herrliche Kräfte dabei beschäftigt. Nur die darin debutirende Mad. Aurelie Venté hatte das Missgeschick, nicht anzusprechen. Man fand sie zu kalt und ausdruckslos; überhaupt für eine Fusskünstlerin einmal doch gar zu wohlbeleibt. —

8. „Die Insulanerinnen,“ Oper in zwei Aufzügen, nach Metastasio, Musik von Krentzer. Wahrscheinlich eine Jugendarbeit, denn nur an dem fliessenden Gesang erkennt man den Tonsetzer. Die Handlung macht sich im Lustspiel viel gedrängter; hier wird sie matt, schleppend und gedehnt. Dem. Achten, Herr Holzmiller und Mad. Hillebrand gaben sich alle erdenkliche Mühe, dem schwachen Geschöpfe unter die Arme zu greifen; doch leider fruchtlos, und ohne Erfolg. Herr Wanderer, ein zum erstenmal uns vorgeführtes Mitglied, besitzt einen starken, hohen Tenor, weiss aber nichts rechtes damit anzufangen; auch scheint sein Darstellungsvermögen eben nicht sonderlich weit her zu sein. —

9. „Die beiden Ehen,“ Operette von Nicolo Isouard. Ging recht abgerundet, und half ein Stündchen recht angenehm verkürzen. —

Als Gast besuchte uns Mad. Ernst vom Prager Theater, und sie ist uns bereits so lieb und werth geworden, dass wir sie gar nicht mehr scheiden lassen. In ihren beiden Antrittsrollen — Rezia und Agathe — welche sie mehrere Male schon wiederholen musste, machte sie das glänzendste Glück, und solches auch

jure merito; Stimme, Vortrag, Mimik, Ausdruck, Kraft und Kehlenfertigkeit bilden den schönsten Verein, und genügen eben so den strengen Anfoderungen der Splitterrich er, als dem fast verwöhnten Geschmack unsrer Feinzüngler. —

Woher soll nun aber Ref. Worte nehmen, um seine innigste Herzensfreude, sein gränzenloses Entzücken zu schildern, dass jetzt schon — nach wenig Wochen — eingetroffen, was er aus reinster Ueberzeugung, mit voller Zuversicht vorher verkündigte: Oberon, der herrliche Oberon gefällt immer mehr und mehr; bei jedem erneuerten Anhören entfalten sich noch unentdeckte Schönheiten, und indem wir uns mit des Tondichters tieffussenden Intentionen näher befreunden, umweht uns auch sein hehrer Geist, und macht uns allmählig fähiger, die Mysterien seiner wundervollen Phantasie-Gebilde zu entschleiern. Nicht nur, dass wir nunmehr durch Mad. Ernst die Partie der Rezia erst ganz so, wie sie, Minerven gleich, dem denkenden Meister entsprang, kennen gelernt haben, so gewann auch durch die vorgenommene Abänderung in der Rollenvertheilung das Ganze sehr bedeutend: Herr Holzmüller giebt nämlich jetzt den Oberon und feiert im Schluss-Recitativ jedesmal einen neuen Triumph; dagegen hat Herr Schuster den Hüon, Dem. Achten aber die Fatime übernommen, und nebst der energischen Ouvertüre wird dem ersten Finale, der kolossalen Scene: „Ocean, du Ungeheuer," dem Quartette; „Ueber die blauen Wogen," der effektreichen Sturm-Symphonie, Rezien's wehmuthsvoller Cavatine in F-moll, so wie dem reizenden Trio im 3ten Akt und dem oben erwähnten Abschieds-Gruss des versöhnten Elfen-König enthusiastischer, stets noch wachsender Beifall zu Theil. Dies der verkannten Wahrheit herrlichster Sieg; also durchbricht die Sonne doch endlich die neidisch sie umhüllenden Wolken, und erstrahlt in unvergänglicher Klarheit, — ein ewiges Flammen-Meer! — —

Ich habe jetzt von einer Ueberraschung zu berichten, welche ganz Wien allarmirte; ich meine die unerwartete Ankunft der berühmten Gesang-Virtuosin, Madame Pasta. Kaum hatte sich im Publikum die Nachricht verbreitet, dass die Theater-Entreprise mit ihr eine Uebereinkunft hinsichtlich der Auftritts-Bedingnisse getroffen habe, kaum war die Bestätigung davon durch gedruckte Annoncen publik geworden, als man sich so zu sagen fast die Füsse abrannte, und die Kasse von früh Morgens bis spät in die Nacht mit Aspiranten aus allen Ständen umlagert war, welche sich wenigstens die Anwartschaft auf den verheissenen Genuss zu erkämpfen abmühten, wie denn auch schon am ersten Tage, ungeachtet der verdoppelten und verdreifachten Preise sämmtliche Logen und Sperrsitze für den Cyklus aller Darstellungen mittelst Subskription vergeben wurden; ein Argumentum ad hominem, dass — handelt es sich nur um Befriedigung der Neugierde, der soviel besprochene Geldmangel nicht im Geringsten fühlbar ist. —

Madame Pasta gab in allem 14 Gastrollen; 12 auf gemeinschaftliche Theilung der Direktion, eine zum Vortheil der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten, und eine andere, um dem ausgesprochenen Wunsche des Monarchen zu entgegnen, im k. k. Hofburgtheater, wofür ihr Se. Majestät in höchst gnädigen, schmeichelhaften Ausdrücken den Titel als erste Kammersängerin taxfrei zu verleihen geruhten, und derselben durch den Oberst-Kämmerer, Grafen von Czernin, zum Andenken, und als Erinnerungszeichen allerhöchsten Wohlgefallens, ein kostbares, goldnes, reich mit Diamanten besetztes Collier (oder Sevigné, nach dem neuesten Sprachgebrauch geheissen) huldreichst zustellen liessen. —

Weil nun aber eine Schwalbe noch keinen Sommer macht, — will sagen: unsere Gastfreundin allein keine ganze Oper ausführen konnte, übrigens ihr Aufenthalt nur auf wenige Wochen sich beschränkte, demnach es an Zeit zu Proben gebrach, um mit einer deutschen Sänger-Gesellschaft vollständige Werke in einem fremden, ungewohnten Idiom einzustudiren, so hatte man als einzig möglichen Ausweg, die zweckmässige Einrichtung getroffen, dass der wirklichen scenischen Repräsentation eine musikalische Akademie vorherging, in welcher, zwischen eingemengten Ouvertüren und Konzertsätze, Mad. Pasta jederzeit einige Arien vortrug, wornach alsdann zum

Beschluss die Oper selbst, entweder abgekürzt, oder einzelne Akte daraus, folgte. Die auf diese Weise zu Gehör gebrachten Werke waren folgende:

1. „Giulietta e Romeo," von Zingarelli 2ter und 3ter Akt.
2. „Otello," - - ein Theil des 2ten u. der ganze 3te Akt;
3. „Tankredi," - - mit Abkürzungen und
4. „Semiramide," - - - - ebenso

(2.–4. von Rossini)

wovon jedes auf allgemeines Verlangen drei bis viermal wiederholt wurde. — Zum Konzert-Vortrag hatte die Künstlerin gewählt: 1) Romanze aus „Tebaldo und Isolina," von Morlacchi; 2) Cavatina: „Di tanti palpiti;" 3) Grosse Arie aus dem Crociato, von Meyerbeer; 4) Arie aus Niobe, von Pacini; 5) Arie von Bonfigli. 6) Neue Arie, für Mad. Pasta — angeblich von Rossini komponirt. — 7) Grosse Scene aus „Medea," von Simon Mayer. —

Frankreich und England haben dem seltnen Talente dieser gefeierten Sängerin bewundernd gehuldigt; sie nennen sie Schöpferin einer bisher in solcher Form noch ungekannten, nie geahneter Darstellungsweise. In ihren, von Begeisterung erglühten Landsleuten erweckte sie die wehmüthig süsse Erinnerung an das goldne Zeitalter des schönen italischen Gesanges; jener herrlichen Epoche, wo der unübertreffliche Pacchierotti, wo ein Marchesi und Crescentini, eine Todi und Banti alle Herzen zum Entzücken hinrissen, in ein Wonne-Meer von Seeligkeit versenkten: Phänomene und Urbilder, deren fast verklungene Grossartigkeit sich nun so glänzend wieder in der unvergleichbaren Pasta erneuert. Ihr allein muss es verdankt werden, wenn die gesegnete, alt italienische Gesangschule aufhört, der gegenwärtigen Generation ein räthselhaftes Geheimniss bleiben, und, wohl uns! — dass die Zauberin, bei so voller, ungeschwächter Jugendkraft, lange noch als Vorbild angestaunt und vergöttert werden kann. — Wenn sich nun die besonnen reflektirenden Britten, die, trotz dem angeboren leichten Sinn eben nicht leicht zugänglichen Franken, die für ächte Schönheit stets empfänglichen Lombarden also vereint vernehmen lassen, so muss doch etwas wahres an der Sache sein, und man darf es uns geradsinnigen Deutschen, die nur zu oft, und meist ungerechterweise den Vorwurf starrer Kälte und klügelnder Sophisterei erdulden müssen, wohl um so weniger verargen, dass auch wir von einem solchen Meteor geblendet, ja bis zum Enthusiasmus erwärmt wurden. —

Nicht im ersten Eindruck liegt das Wunderbare dieser Erscheinung; vielmehr ist derselbe nicht einmal unbeschränkt günstig, denn hinsichtlich der Stimme hat Mad. Pasta unter ihren Zeitgenossen mehrere, für sie unerreichbare Nebenbuhlerinnen. Es ist jener namenlose Reiz des seelenvollen Ausdrucks, die innigste Verschmelzung von Kunst, Wahrheit und Natur, das non plus ultra artistisch-scientifischer Bildung, jener tief gefühlter Vortrag, der vom Herzen kömmt und zum Herzen dringt, wodurch sie alles fesselt, und der Wirklichkeit entrückt; sie verdient, die erste lyrisch-tragische Gesangs-Königin genannt zu werden, weil sie immer und ganz das ist, was sie sein will, und soll: heute der aus Liebesgram sich opfernde Romeo, — morgen die von blinder Eifersucht verkannte, unschuldig leidende Desdemona, — jetzt der von seinem Vaterlande ausgestossene, und dennoch sehnsuchtsvoll zurückkehrende Tancred — nun wieder die von Gewissensbissen gefolterte Semiramis, welche letztere unter allen ihren unvergleichlichen Kunstleistungen dennoch als weit überwiegend vollendeste oben an steht. — Zu den einzelnen Vorzügen dieser Meister-Sängerin gehören: der schönste, reinste Triller, welchen je ein Ohr vernommen, die deutlichste Aussprache der Worte, eine Geläufigkeit in allen Arten von Coloraturen, Läufen, Passagen, Sprüngen und dergleichen, die nur das Resultat rastloser Uebung sein können; eine Tonverbindung, gleich angereihten Zahlperlen, dass nirgends auch die kleinste Lücke zu gewahren; endlich, eine Deklamation im Recitative, worauf die erste tragische Heldin stolz sein dürfte. —

Gedenken wir indessen auch billigermaassen unsrer heimischen Künstler, welche sich mit seltner Resignation, mit rühmlicher Selbstverläugnung freiwillig neben einen so hell leuchtenden Gestirn in den Schatten stellten, und ohne deren

thätige, nur durch den angestrengtesten Fleiss möglich gewordene Mitwirkung wir auf alle diese Hochgenüsse Verzicht hätten leisten müssen. Als Fremde darf vor allen Mad. Ernst nicht vergessen werden, welche die Amenaide mit wahrer Virtuosität ausführte; nicht minder befriedigte die liebenswürdige Hähnel als Giulietta, so wie als Arsace. Herr Hauser, Assur, bewies grosse Rontine und erwarb sich auch als Sänger rauschenden Beifall; die Herren Cramolini, (Otello) Schuster, (Rodrigo und Idreno) August Fischer (Elmiro) Mad. Frontini, (Isaura und Emilia) gaben Beweise ihres regen Eifers und vielseitigen Brauchbarkarkeit, so wie sogar die mit Nebenrollen Betheilten alle Kräfte aufboten, um auch verhältnissmässig ihr Scherflein zum vollkommensten Gelingen des Ganzen redlich mit beizutragen. Darum also: — Ehre dem Ehre gebührt, und jedem das Seine; Lob und Dank einem solchen Gemeinsinn, und dies um so mehr, als man ihn heut zu Tage, wo schnöder Egoismus das Regiment führt, recht eigentlich mit Diogenes Laterne aufsnchen muss. —

Dem. Clara Siebert, welche bereits oben im Personal-Stand angeführt wurde, debütirte als Agathe im Freischütz, sang in Konzerten, so den Balletten vorherging, einige Arien, und anch eine sogenannte dramatische Scene im Costüm: „Die Rückkehr eines Schweizer Hirtenmädchens in die Heimath," von Karl Blum. Ihre Stimme ist mehr, was man klein nennt; doch fehlt ihr weder Höhe, noch Bravour, und in Partien, welche diese Erfodernissse bedingen, dürfte sie zweifelsohne reussiren. —

En attendent sollen — wie nur nach geendigten Gastspielen der Signora Pasta die unumgänglich nothwendige Zeit gewonnen wird — folgende Opern in die Scene gehen:

1. „Don Juan." 2. „Der Kreuzritter," von Mayerbeer. 3. „Aloyse," von Manrer. 4. „Der Vampyr," von Lindpaintuer. 5. „Valentine von Mayland," von Méhnl. 6. „Fiorilla" und 7. „die Stumme von Portici," von Anber. 8. „Die Belagerung von Corinth" und 9. „Graf Ory," von Rossini nebst mehreren Original-Kompositionen von Kreutzer Gyrowetz und Bachner. —

Erinnerungen aus Wien, Ungarn, Sizilien und Italien.

5.

Für die Opern- und Konzert-Musik interessirte sich vorzüglich Fürst L..., welcher zugleich äusserst artig und galant mit Künstlern war und sie nach Kräften unterstützte; eben so Graf M. D... und viele andre; so wie man überhaupt einen herrlichen Geist in den Grossen und Gebildeten Wiens bemerkt, der Kunst allen Vorschub zn leisten. Schade nur, dass die Harmoniker alle selbst so wenig harmonirten. (Leider noch jetzt auch ausser Wien der Fall!) Im Ueberblick erschien mir Wien wie in seinem Aeussern so in Hinsicht der Kunst: ein grosser Haufen der trefflichsten Materialien; aber ohne einen geschickten Banmeister, der alles zu einem grossen schönen Ganzen vereinigen hätte können.

Als ich einst in einer Privatgesellschaft einige neue Stücke probiren liess, machte ich die Bekanntschaft eines ungarischen Edelmanns, Herr von W. Er blies selbst die Flöte und bezeigte sich von solcher aufrichtigen innigen Liebe zur Tonkunst beseelt, dass ich seinen freundschaftlichen Einladungen, in seiner Gesellschaft Ungarn näher kennen zu lernen, nicht widerstehen konnte. Es wurde beschlossen zuerst mehrere Wochen in P.., einem Bade in Ungarn, nicht fern von Wien, zuzubringen. Die schöne Natur und die Zusammenkunft der Gebildetsten von Wien und der umliegenden Gegend, empfahleu es zum angenehmsten Sommer-Aufenthalt.

Herr von W. hielt sich mehrere talentvolle junge Tonkünstler. Gleichsam die Seele der Unterhaltung daselbst, liess er in der schönsten Lage eine grosse geschmackvolle Hütten-Laube (der einzige Name, den ich dafür wüsste) errichten, wo eine ansehnliche Gesellschaft im kühlen Schatten und von aromatischen Blumengerüchen nmduftet, bequem Platz fand. Hier wurden täglich einige Morgenstunden der edlen Tonknnst geweiht, wozu alle Verehrer eines mehr feinern musikalischen Gennsses freien Zutritt hatten

Diese fanden sich denn auch zahlreich ein; dessenungeachtet herrschte stets die äusserste Stille, und alles schien nur Ohr zu sein. Ich kann Ihnen nicht sagen, wieviel Freude mir der Eindruck verschaffte, den die Musik hier auf die vom städtischen Zwang befreiten Gemüther, nicht allein für den Augenblick, sondern für die ganze Dauer jener Zeit, machte. Die Prätensionen des Reichthumes und Ranges waren wie verschwunden; ein allgemeines Band der Freundschaft umschlang alle Kunstgenossen; einer um den andern bestrebte sich abwechselnd, in seinem Hause der Gesellschaft frohe Stunden zu machen, wobei denn gewöhnlich noch viel von den wirkungsvollsten Tönen der Frühstunde gesprochen wurde.

Da dachte ich oft: „könnte sich doch einst diese Kunst, durch innere Kraft und Ausbildung ausgerüstet, im Grössern und für immer dauernd, eines solchen Eindrucks erfreuen!“ Im Allgemeinen wird ihr hoher Zweck von unsern Künstlern selbst so wenig erkannt, dass es kein Wunder ist, wenn sie häufig nur zur Ausfüllung müssiger Stunden, als angenehmer Ohrenkitzel, oder gar einen verirrten Geschmack zu befriedigen, dienen muss; statt dass dieser Königin der Künste erhabene Bestimmung allein ist: wahres, beseeligendes Leben und Geistesbildung zu verbreiten. Nun, ancor un' altro miracolo di quest' arte divina, [vorausgesetzt, dass Sie mich hübsch ernsthaft anhören wollen.

Dem vollkommenen Siege unsrer Musen des Bades fehlte nämlich noch Etwas. Man sprach allgemein viel von einem überaus interessanten Mädchen, die schönste der Umgegend, welche im Bade befindlich sein sollte, sich aber nirgends folglich auch nicht bei unserm musikalischen Lauberhüttenfest sehen liess. Die Reichsten und Angesehensten bemühten sich, sie kennen zu lernen; doch ihr behutsamer Vater entschuldigte sich: sie sei zu schüchtern; liebe die Einsamkeit. — Einer meiner intimsten nur in Liebe und Tönen schwärmender Freund, hatte sie von ungefähr am Fenster gesehen; und sie sehen und wie Petrarch von seiner Laura bezaubert sein, war eins. Jetzt traten Liebe und Tonkunst in Bund gegen die Allesverschmähende. In einer sternenhellen Nacht, sanftkühlend und feierlich, ganz wie von Cytherens Gunst gesandt, sass die Angebetete in ihrem Garten, hinter Laub und Blumen verborgen, die balsamische Luft einathmend.

Da ertönte eine süsse, schmelzende Nachtmusik von Flöten, Klarinetten und Hörnern; ein leiser Männerchor, nur von sanftern Empfindungen begeistert, unterbrach sie abwechselnd. Kein Athemzug ausser den Tönen ward vernommen; nur die fernen vielfachen Echo's erfüllten bis zum leisesten Verschwinden die Zwischenräume. Als auch diese zum letztenmal verklungen, und Alles sich still entfernt, ergossen sich des Freundes Gefühle, vom zarten Saitengelispel der Guitarre begleitet, in einen, an seine Laura gerichteten, seelenvoll vorgetragenen Gesang. — — Und, o Wunder der Götterkunst! was Glanz und Erdengüter nicht vermochten, bewirkte sie! Erhörung ward dem Sänger! Ewig beglückende Sympathie der Seelen vereinigte beide! — — — „Sehr romantisch, wahrhaftig! man möchte doch beinahe diese mächtige Wirkung der Musik in Zweifel ziehen.“ Da haben Sie Recht — abgerechnet, dass dergleichen Zweifel im kalten Norden sehr verzeihlich sind, so war auch hier die Hauptsache der beseelte Vortrag des seeligen Liebhabers. Der Komponist der Töne, dessen sich jener bedient, ist selbst mit mir ganz einverstanden, dass der blosse geistreiche Ton der Sprache mehr bewirken kann, als Millionen Töne der schönsten Musik, wenn sie im Augenblick der Ausführung nicht jene Eigenschaft haben. —

Wollen Sie dennoch das Liedchen des Sängers der Curiosität halber in Noten sehen — hier ist es! — Nur bitte ich: mässigen Sie christlich das satyrische Lächeln, und vor allen Dingen — tadeln Sie es ja nicht — Nur um Ihrentwillen — sehen Sie, wenn es die Dame erführe, deren schöner Mund es gelobt — die Rache könnte — — doch, Ihnen wird zu bekannt sein, dass man in gewissen Fällen weniger Gefahr läuft, einem schönem Munde zuwider zu handeln, als zu widersprechen. —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
Hierbei eine Musikbeilage.

Musik von J. Niale.

Ten

in Wunsch es heischt. Du bist das

Guit

t das Mäd - chen, das ich mir er -

nur für mich ge - bo - ren, das mich so

Doch sollt dein Herz für mich gar nicht em -

ter! mei - nen Sün - den, wenn die - se

(W
He
zu

EITUNG.

1829.

i Kopien angeord-
e Leute reden uns
, um Wolfgang zu
eid: die Sereneda
n Hasse so nieder-
beschreiben kann.

vom Oktober 1772
ste Reise, um seine
zuführen, worüber

10. Junar 1773.
zum ersten Male.
s nicht hören zu
in die Loge des
erde unterdessen
einem verfluchten
wie ein Hund.
denn eben da ich
r Capriolen.
nach Wien, die
n nach München.

ters mit dem

December 1774,
inem Vater eine
m zur Verferti-
usikstücke, wie
Giardiniera,
Offertoriums und
die Kapelle des
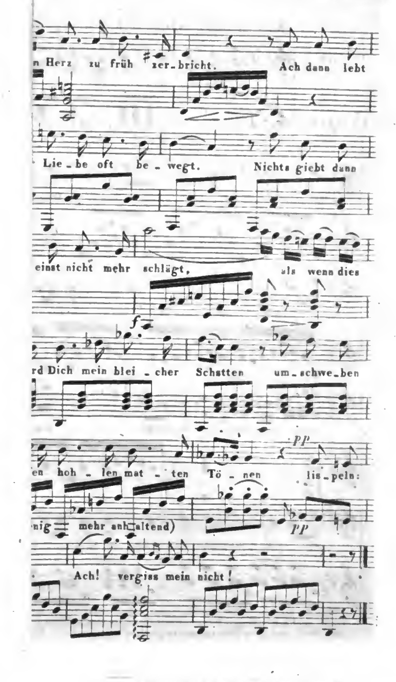
... ge-
fallen, dass man sie heute repetiren muss. Der

Churfürsten Gelegenheit bot.
Hierüber schreibt Mozart selbst:

Diese fanden sich
dessenungeachtet her
Stille, und alles schi
kann Ihnen nicht sag
Eindruck verschaffte,
vom städtischen Zwan
allein für den Augenb
Dauer jener Zeit, ma
Reichthumes und Rang
ein allgemeines Band
alle Kunstgenossen;
strebte sich abwechse
Gesellschaft frohe St
denn gewöhnlich no
vollsten Tönen der Fr

Da dachte ich of
diese Kunst, durch i
ausgerüstet, im Gr
dauernd, eines sol
Im Allgemeinen wi
unsern Künstlern sel
es kein Wunder ist
Ausfüllung müssiger
Ohrenkitzel, oder ga
zu befriedigen, dien
Königin der Künste
ist: wahres, bes
Geistesbildung z
un' altro miracolo di
gesetzt, dass Sie mi
wollen.

Dem vollkomme
Bades fehlte nämlic
allgemein viel von
Mädchen, die schöns
Bade befindlich sei
folglich auch nicht
Lauberhüttenfest sel
Angesehensten bemül
nen; doch ihr beb
sich: sie sei zu sc
keit. — Einer mein
Tönen schwärmende
gefähr am Fenster g
wie Petrarch von
war eins. Jetzt tr



Redakteur: A. B.

rlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
eine Musikbeilage.

// BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 16. Mai. Nro. 20. 1829.

3 Beurtheilungen.

Biographie W. A. Mozart's.

(Fortsetzung.)

Als Mozart nach einem 16monatlichen genussreichen nnd ehrenvollen Aufenthalte in Italien, ohne Zweifel mit einem ungemeinen Schatze von Kenntnissen, Ideen und geläutertem Geschmacke, und mit der Bewunderung einer Nation beehrt, die von der Natur zur Richterin der Tonkunst berufen scheint, mit seinem Vater zu Ende März 1771 wieder eintraf, fand er einen Brief des Grafen Firmian in Mailand, der ihm im Namen der Kaiserin Maria Theresia auftrug, eine grosse theatralische Serenade zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand zu schreiben. Da die Kaiserin den ältesten unter den Kapellmeistern, den berühmten Hasse, zur Komposition der Opera bestimmt hatte, so wählte sie doch unter allen den jüngsten für diese Serenade; die Kaiserin schien aus ganz besondrer Absicht dem jüngsten Theater-Komponisten die Ehre erwiesen zu haben, ihn mit einem der bewundertsten Meister seiner Zeit wetteifern zu lassen. Diese Serenada hiess Ascanio in Alba, dessen Poesie vom Abbas Parini, Verfasser des Giorno, war.

Mozart übernahm diesen ehrenvollen Auftrag und reiste im August mit seinem Vater wieder auf einige Monate nach Mailand, wo er während der Vermählungs-Feierlichkeiten immer an der Opera und der Serenada abwechselnd arbeitete.

Der Vater schreibt hierüber:

Mailand, den 17. Oktober 1771.

Die Serenada hat am 17. so erstaunlich gefallen, dass man sie heute repetiren muss. Der Erzherzog hat neuerdings zwei Kopien angeordnet. Alle Cavaliere und andere Leute reden uns beständig auf den Strassen an, um Wolfgang zu gratuliren. Kurz, mir ist leid: die Sereneda des Wolfgangs hat die Oper von Hasse so niedergeschlagen, dass ich es nicht beschreiben kann.

Betet und danket Gott.

Mozart unternahm dann vom Oktober 1772 bis zum März 1773 seine sechste Reise, um seine Oper „L. Sulla" in Mailand aufzuführen, worüber der Vater schreibt:

Mailand, den 30. Junar 1773.

Heute ist die zweite Oper zum ersten Male. Ich bin unglücklich genug, sie nicht hören zu können. Ich schicke Wolfg. in die Loge des Herrn von Grimani, und werde unterdessen Trübsal blasen. Ich liege an einem verfluchten Rheumatism nieder und leide wie ein Hund. Wolfgang befindet sich wohl, denn eben da ich dieses schreibe, macht er immer Capriolen.

Nach einer siebenten Reise nach Wien, die wir übergehn, trat er die achte an nach München.

Die letzte Reise des Vaters mit dem Sohne.

Im folgenden Jahre, Anfangs December 1774, machte unser Wolfgang mit seinem Vater eine Reise nach München, welche ihm zur Verfertigung mehrerer vortrefflichen Musikstücke, wie der Opera buffa, La finta Giardiniera, zweier grossen Messen, eines Offertoriums und einer Vesper de Dominica für die Kapelle des Churfürsten Gelegenheit bot.

Hierüber schreibt Mozart selbst:

Gott Lob! meine Oper ist gestern in Scena gegangen, und so gut ausgefallen, dass ich der Mama den Lärmen unmöglich beschreiben kann. Erstens war das ganze Theater so gestrotzt voll, dass viele Leute wieder zurück haben gehen müssen. Nach einer jeden Arie war allezeit ein erschreckliches Getös mit Klatschen, und Viva Maestro-Schreien. Ihro Durchl. die Churfürstin und die Verwittwete (welche mir vis-à-vis waren) sagten mir auch Bravo. Wie die Oper aus war, so ist unter der Zeit, wo man still ist, bis das Ballet anfängt, nichts als geklatscht und Bravo geschrieen worden, bald aufgehört, wieder angefangen, und so fort. Nachdem bin ich mit meinem Papa in ein gewisses Zimmer gegangen, wo der Churfürst und ganze Hof durch muss, und habe Ihren Durchlauchten, dem Churfürsten, der Churfürstin und den Hoheiten die Hände geküsst, welche alle sehr gnädig waren. Heute in aller Frühe schickten Se. Fürstl. Gnaden, der Bischof von Chiemsee her und lies mir gratuliren, dass die Oper bei Allen so unvergleichlich ausgefallen wäre. Wegen unsrer Rückreise wird es sobald nicht werden, und die Mama soll es auch nicht wünschen, denn die Mama weiss, wie wohl das Schnaufen thut. — — — Wir werden noch früh genug zum (hier war ausgestrichen) kommen. Eine rechte und nothwendige Ursache ist, weil am Freitage die Oper abermals gegeben wird, und ich sehr nothwendig bei der Produktion bin — — sonst würde man sie nicht mehr kennen — — denn es ist gar kurios hier. (Grüsse) An Bimberl 1000 Busserln.

Nach seiner Rückkehr trat er mit seiner Mutter die neunte Reise an, und zwar nach Paris vom 23. September 1777 bis zum 11. Jan. 1779. Er ging über München, Augsburg und Manheim, wo er mehrere Monate verweilte und traf am 23. März 1778 in Paris an. Seine Bemühungen, in Paris ein festes Unterkommen zu finden, führten zu keinem Resultat. Er verlor hier seine Mutter durch den Tod, und wir heben einige Stellen aus den Briefen aus, in denen er seinen Vater theils vorbereitete, theils in Kenntniss setzte. Er schreibt:

Ich habe Ihnen eine sehr unangenehme und traurige Nachricht zu geben, die auch Ursache ist, dass ich auf Ihren letzten Brief, vom 11. Juni datirt, nicht eher habe antworten können. Meine liebe Mutter ist sehr krank — sie hat sich, wie sie es gewohnt war, Ader gelassen, und es war auch sehr nothwendig, und war ihr auch darauf ganz gut. Doch einige Tage darnach klagte sie über Frost und auch gleich Hitze, — bekam den Durchlauf, Kopfwehe; wir brauchten Anfangs unsere Hausmittel, antispasmodisch Pulver; wir hätten auch gern das schwarze gebraucht, es mangelte uns aber, und wir konnten es hier nicht bekommen, es ist auch unter dem Namen pulvis epilepticus nicht bekannt. — Weil es aber immer ärger wurde, sie hart reden konnte, das Gehör verlor, so dass man schreien musste, — so schickte der Baron Grimm seinen Doktor her. Sie ist sehr schwach, hat noch Hitze und phantasiert, — man giebt mir Hoffnung; ich habe aber nicht viel; — ich bin nun schon lange Tag und Nacht zwischen Furcht und Hoffnung — ich habe mich aber ganz in den Willen Gottes gegeben — und hoffe, Sie und meine liebe Schwester werden es auch thun. Was ist denn sonst für ein Mittel, um ruhig zu sein? — ruhiger, sage ich, denn ganz kann man es nicht sein. — Ich bin getröstet, es mag ausfallen, wie es will, — weil ich weiss, dass es Gott, der Alles (wenn es uns noch so quer vorkömmt) zu unserm Besten anordnet, so haben will; denn ich glaube, and dieses lasse ich mir nicht ausreden, dass kein Doktor, kein Mensch, kein Unglück, kein Zufall einem Menschen das Leben weder geben noch nehmen kann, sondern Gott allein — das sind nur die Instrumente, deren er sich meistentheils bedient — und auch nicht allezeit. — Wir sehen es ja, dass Leute umsinken, umfallen und todt sind. Ich sage desswegen nicht, dass meine Mutter sterben wird und sterben muss, dass alle Hoffnung verloren sei — sie kann frisch und gesund werden, aber nur wenn Gott will. — Ich mache mir, nachdem ich aus allen meinen Kräften um die Gesundheit und das Leben meiner lieben Mutter zu meinem Gott gebetet habe, gern solche Gedanken und Tröstungen, weil ich mich hernach mehr beherzt, ruhiger und getroster finde, — denn Sie werden sich leicht vorstellen, dass ich diess brauche! — Nun etwas Anderes.

Verlassen wir diese traurigen Gedanken, hoffen wir aber nicht zu viel, haben wir unser Vertrauen auf Gott, und trösten wir uns mit diesem Gedanken, dass Alles gut geht, indem er am besten weiss, was uns Allen sowohl zu unserm zeitlichen als ewigen Glück und Heil erspriesslich und nutzbar ist. —

In einem spätern Briefe heisst es:

Monsieur mon très cher père!

Ich hoffe, Sie werden bereitet sein, eine der traurigsten und schmerzhaftesten Nachrichten mit Standhaftigkeit anzuhören. — Sie werden durch mein letztes Schreiben vom 3ten in die Lage gesetzt worden sein, nichts Gutes hören zu dürfen. — Den nämlichen Tag, den 3ten, ist meine Mutter Abends um 10 Uhr 21 Minuten in Gott seelig entschlafen; — als ich Ihnen aber schrieb, war sie schon im Genusse der himmlischen Freuden — Alles war schon vorbei — ich schrieb Ihnen in der Nacht — ich hoffe, Sie und meine liebe Schwester werden mir diesen kleinen und sehr nothwendigen Betrug verzeihen — denn nachdem ich nach meinem Schmerze und Traurigkeit auf die Ihrige schloss, so konnte ich es unmöglich über's Herz bringen, Sie sogleich mit dieser schrecklichen Nachricht zu überraschen. —

Nachdem er mehrere Symphonien für Konzerte, ein Ballet für Noverre und anderes in Paris zu Stande gebracht, reiste er den 26. Septbr. 1778 von Paris über Nancy, Strasburg, Manheim, wo er einige Zeit verweilte, München nach Salzburg zurück.

Mozart kam also in der Mitte Januars 1779 bei seinem Vater in Salzburg an. Es würde sehr zu seinem Vortheile gewesen sein, wenn er in Paris geblieben wäre; aber er fand wenig Geschmack an der französischen Musik und an dem dortigen Aufenthalte. Sein gerader Sinn war nicht für die Schlangenwindungen, die auf einem Tummelplatze menschlicher Thorheiten auch Künste und Wissenschaften umstricken. Die französische, oberflächliche Musik war nie nach dem Sinne des tiefen, feurigen, gehaltvollen Genie's, das an italienische Melodien gewöhnt war, gewesen, das er so mächtig in sich fühlte. Dazu kam die Liebe zu der nachherigen Lange, der Schwester seiner Constanze, welche Liebe ihn die Rückkehr um so mehr wünschen liess, als ihm seine Mutter, die ihn dieses Mal allein aus der Familie begleitet hatte, in Paris starb, und welcher Todesfall auch seinem gefühlvollen Herzen den Aufenthalt in Paris mag verleidet haben. Diese Reise gab der Welt die grosse Symphonie in D für's Konzert spiritnel, die desshalb und ihres raschen Feuers wegen die französische heisst; ferner die Sinfonie concertante, zwei Quartetti für die Flöte, ein Konzert für Harfe und Flöte, sechs Sonaten für's Klavier und mehrere andere Stücke, deren gefällige und zierliche Schönheiten selbst der damalige französche Geschmack annahm und bewunderte.

Als Mozart mit seiner Mutter nach Paris reiste, kam er durch Manheim, wo er die Aloysia Weber, *) nachherige berühmte Sängerin Lange, bei ihren Eltern kennen lernte. Da sie Beide Talente hatten, so lernten sie sich bald schätzen und lieben. Ihr Vater, der urtheilte, dass sie vereinigt grosses Aufsehn erregen würden, dachte mit Vergnügen ihre Verehelichung. Er musste bei der Regierungs-Veränderung nach München ziehen, wo Mozart, wegen der Trauer über seine Mutter, nach französischer Sitte, in einem rothen Rocke mit schwarzen Knöpfen auf seiner Rückreise von Paris erschien, aber bei der Aloysia veränderte Gesinnung für ihn fand. Sie schien den, um welchen sie ehedem geweint hatte, nicht mehr zu kennen, als er eintrat. Deshalb setzte sich Mozart flugs an's Klavier und sang laut: „Ich lass das Mädel gern, das mich nicht will.“ Von nun an suchte ihre Schwester Constanze, die vielleicht mehr für sein Talent, als für seine Person fühlte, und

*) Geboren zu Manheim, besass sie alle möglichen Vollkommenheiten einer grossen Sängerin, stand zuerst am Münchner Hoftheater (1779) und wurde dann 1791, nach mehreren Reisen, in Wien für die grosse Oper mit 400 Dukaten angestellt. 1796 war sie in Hamburg beim Schröder'schen Theater, und 1798 kam sie zur deutschen Oper in Amsterdam, mit 800 Dukaten Gehalt, freier Wohnung und zwei Benefizen. Gegenwärtig privatisirt sie in Wien.

Mitleiden mit dem Betrogenen hatte, welches er von der Aloysia erdulden musste, ihn zu unterhalten. Er unterrichtete sie im Pianoforte, als eine lernbegierige Schülerin, mit Vergnügen. Später sahen sie sich in Wien wieder, und es fand sich, dass Constanze mehr Eindruck auf Mozart als einst Aloysia gemacht hatte.

Mozart wurde Organist in Salzburg, denn in den Salzburgischen Hofkalendern 1780 und 1781 ist er als Hof- und Dom-Organist angeführt. Der Baierische Hof, der schon so oft Zeuge seines Künstler-Talents war, und insbesondre der damalige Churfürst Carl Theodor, der grosse Schätzer aller schönen Künste, liebte Mozart's Musik im hohen Grade. Er bekam daher den Auftrag, für den Carneval von 1781 in München eine Opera seria zu schreiben. Diese Mozartsche Schöpfung ist die Oper Idomeneo, worin eine Gedankenfülle und eine Wärme der Empfindung herrscht, die sich nur von der Jugendkraft eines genialen Tonkünstlers, wie Mozart, erwarten liess.

Den 6. November 1780 reiste Mozart nach München. Er schreibt an seinen Vater:

München, den 27. December 1780.

Die letzte Probe ist herrlich gewesen, sie war in einem grossen Saale bei Hofe, und der Churfürst war auch da. Dieses Mal ist mit dem ganzen Orchester (versteht sich, das im Opernhause Platz hat) probirt worden. — Nach dem ersten Akte sagte mir der Churfürst überlaut Bravo, und als ich hinging, ihm die Hand zu küssen, sagte er: Diese Oper wird charmant werden, Er wird gewiss Ehre davon haben. — Weil er nicht wusste, ob er so lange da bleiben konnte, so musste man ihm die konzertirende Aria und das Donnerwetter zu Anfang des zweiten Aktes machen. Nach diesem gab er wieder auf das Freundlichste seinen Beifall, und sagte lachend: Man sollte nicht meinen, dass in einem so kleinen Kopfe so was Grosses stecke. Er hat auch den andern Tag früh beim Cercle meine Opern sehr gelobt. — Die nächste Probe wird vermuthlich im Theater sein.

Den 25. Jan. 1781 reiste der Vater mit seiner Tochter von Salsburg ab, und kam den 26. Abends in München bei seinem Sohne an, um die Freude zu geniessen, Zeuge von dem unbeschreiblichen Beifalle sein zu können, den sein Sohn bei jedesmaliger Aufführung seines Idomeneo einerntete. Auch aus seiner Vaterstadt hatte seine Oper eine grosse Anzahl nach München gezogen, um der Aufführung dieser Oper beizuwohnen und diese meisterhafte Musik ihres Landsmannes zu hören und zu bewundern.

Um dieselbe Zeit, wo Mozart den Idomeneo schrieb, komponirte er in München das Offertorium: Misericordias Domini etc., um theils dem Intendanten Grafen Seeau sein Talent für den Kirchenstyl zu zeigen, und theils um in München angestellt zu werden, was er so sehr wünschte und hoffte.

Der Herausgeber sagt „Idomeneo" besteht, nach ehemaliger Einrichtung, ausser den theils einfachen, theils obligaten Recitativen, fast blos aus Arien und Chören, und zählt nur drei mehrstimmige Gesangstücke. Die Musik scheint den Liebhabern des neuesten italienischen Opernstyls veraltet. Abgerechnet, dass dieses nach der Zeit, in welcher sie geschrieben worden, schon unmöglich wäre, so rührt es daher, dass Idomeneo eine der frühesten Arbeiten Mozarts ist. Allein sie ist darum nicht nur nicht weniger gehaltvoll, als seine übrigen Werke, sondern sie nimmt vielmehr durch die Erhabenheit und das ächt tragische Pathos, welche in der Anlage des Ganzen walten, so wie durch die kunstreiche Ausführung und die ganz besonders geschmack- und wirkungsvolle Instrumentirung, einen vorzüglichen Platz unter seinen Arbeiten ein. Wahr ist: hier und da sind gewisse Formen der italienischen Schule, die damals als unverbrüchliches Gesetz aufgestellt waren, das selbst Mozarts hoch aufstrebender Genius nicht immer zu überschreiten für gut hielt, sei es, um dem Neuen durch die Vermählung mit dem Herkömmlichen Verzeihung zu verschaffen, oder um seinen, die damalige Fassungskraft ohnehin übersteigenden genialen Erzeugnissen durch einige Schonung des herrschenden Geschmacks einen gewissen Grad von Popularität zu erhalten. Man findet diese Absicht (mit Ausnahme der Hochzeit des Figaro) mehr oder weniger in einzelnen Theilen aller,

selbst seiner letzten Stücke; und noch in der Zauberflöte sind die beiden Arien der Königin der Nacht Beweise davon, wenn anders sein bekannter Humor jene eben dazumal begonnene Entartung des Gesanges nicht etwa persifliren wollte' In Wien hat man alle Gesänge, deren Form ihrem sonstigen Werthe Eintrag thun konnte, hinweg gelassen. Aber dadurch mussten — um den gestörten Zusammenhang wieder herzustellen — Musikstücke, die man ungern vermisste, ausgeschlossen werden. (Fortsetzung folgt.)

---

4. Berichte.

Wien, Anfangs April.
(Fortsetzung.)

Machen wir jetzt eine recht frappante Transition, um mittelst der allergrellsten, ohrenzerfleischenden enharmoischen Verwechslung in's Theater an der Wien zu gelangen. —

Auch dort wird gegenwärtig etwas mehr, denn sonst musisirt. Herr Forti, der sich mit der neuen Hoftheater-Unternehmung überworfen, hat daselbst ans Tort Engagement angenommen; und da der Direktor Carl, wie alle Welt weiss, von Musik gerade eben so viel versteht, als Händels Koch vom doppelten Kontrapunkt, so lässt er ihm freies Spiel, nach Herzenslust im Handwerk herumzupfuschen. —

Wohlweislich bringt er demnach meistens nur solche Opern auf's Tapet, die er lange schon memorirt, und worin er eine — soit disant — dankbare Rolle hat; unbekümmert darum, ob die vorhandenen materiellen Kräfte dazu ausreichen, oder nicht; also marschirten gleich den Schatten-Königen im Macbeth, dürftig genug eingeübt, und dennoch anmaassend über die Gebühr, in Reih' und Gliedern auf: „Der Barbier von Sevilla,“ „Lodoiska,“ „die weisse Dame,“ „der Freischütz,“ „der Schnee,“ „die diebische Elster,“ „Aschenbrödel“ (Cenerentola) u. s. w. grösstentheils fast allzuoft, und ungleich besser gesehen; lauter Sächelchen, denen, wie einer Citrone, bereits das letzte Tröpflein ausgepresst ist, und wovon die Kasse unmöglich Vortheile ziehen kann.

Inter coecos luscus rex! — Könnte Herr Forti alle Partien selbst geben — à la bonheur! — So aber — der Tross, der leidige Tross, mit wenig Ausnahmen, worunter allerdings Dem. Vio und Mad. Kneisel im komischen Fache zu rechnen sind. Was aus einer Anfängerin, Dem. Louise Franchetti werden soll, kann erst die Zeit lehren. Herr Seipelt geht weder vorwärts noch zurück; will er ernst sein, so muss man lachen, und bei seinen Spässen weinen, oder mindestens gähnen. Der Buffo Hopp ist nur im Lokalen zu toleriren, und der einzige Tenor Kreiner singt ohne Stimme. Orchester und Chor, welcher seit Kurzem doch einigermaassen verstärkt wurde, sind noch am Erträglichsten. —

Von den Novitäten, welche es hier Orts wie Heuschrecken regnet, die aber auch gleich den Phantasmen in den Ombres chinoises für Augenblicke erscheinen und wieder entschwinden, wollen wir nur jene anführen, deren Thermometerstand wenigstens nicht unter Null sich zeigte. Solche waren:

1. „Elsbeth oder das Turnier zu Kronstein,“ romantische Oper nach Holbein's Lustspiel, von Meisl, Musik von Gläser.
2. „Der falsche Virtuos auf der G-Saite,“ Gelegenheitsstück von denselben Verfassern.
3. „Roderich und Kunigunde,“ Castelli's geistreiche Parodie, mit Seifrieds witzig persiflirender Musik. — Wurde in der That ganz vorzüglich gut gegeben, und oftmals wiederholt.
4. „Der Zauberkampf,“ Pantomime, Musik von Clement und Riotte.
5. „Die Hochzeit zu Pistoia,“ komische Oper von Kapellmeister Roser.
6. „Vetter Lucas aus Jamaika,“ nach Dittersdorf's Hieronymus Knicker, mit neuer, doch nicht besserer Musik von Riotte.
7. „Armida, Zauberin im Orient,“ mythologische Oper von Meis'l und Gläser.
8. „Ugolino,“ Melodrama aus der französischen Musik von Seyfried.
9. „Meister Pilgram, Erbauer des Stephansthurmes,“ historisches Drama von Eduard Duller, Musik von Gläser. Sollte von Gott und Rechtswegen: et Compagnie heissen, denn wir erkannten mehr eingelegte, als Original-Nummern. —

10. „Die reisenden Operisten," komische Oper von Fioravanti. — Herr Scholz spielte gut, sang aber dafür desto schlechter.
11. „Die unruhige Nachbarschaft," Posse mit Gesängen von Wenzel Müller.
12. „Feodora," Singspiel von Kotzebue und Seyfried. Ein junges Mädchen, Antonia Herbst, debütirte mit ziemlichen Erfolg; kann noch etwas werden.
13. „Der Dorfbarbier," Operette von Schenk. Herr Krasneck erlustirte als Adam die Gallerien. Herr Seipelt war ein trauriger Lnxl — Deest vis comica. —
14. „Bettina," Drama mit Chören, von Vogel, Musik von Seyfried.
15. „Abu, der schwarze Wundermann," Spektakelstück von Vogel und Gläser.
16. „Herma," oder: die Söhne der Rache," Drama von Madame Birch-Pfeifer, Musik von Gläser.
17. „Seraphine, oder die Kriegsgefangenen," Oper nach Kotzebue's „Benjowsky, Musik von Adolph Müllner.
18. „Der Barbier von Sievering," parodirende Posse von Meisl, Musik von oben genannten Komponisten.
20. „Staberl als Physiker," Gelegenheits-Schwank mit Gesang, von Direktor Carl.
19. „Das Abenthener in der polnischen Schenke," Posse mit Gesängen, von L. Angely.
21. „Das Pilgerhaus," (Fiorilla) romantische Oper von Auber. Ohne eben zu missfallen, hat auch nicht gefallen.
22. „Schlummre, träume und erkenne!" Zauberspiel nach Van der Velde, Musik von Seyfried.

* * *

Wenn hier des sogenannten Guten zu viel gethan wird, das heisst: wenn eine Neuigkeit die andere jagt und verdrängt, und keiner die nöthige Zeit zur vollkommenen Reife vergönnt ist, so geschieht dagegen reciproce auf der Leopoldstädter Bühne gar zu wenig, und es gleicht einem halben Mirakel, wenn monatlich einmal ein dramatisches Opusculum flott wird. Man behauptet, der Eigenthümer, Herr Steinkeller, trage diesfalls selbst den grössten Theil der Schuld, und lege dem artistischen Direktor, Herrn Raimund, durch unzeitiges Einmischen in die Geschäftleitung nicht selten unübersteigliche Hindernisse in den Weg, dass dieser schon mehrere Male auf dem Punkt stand, seine gänzliche Entlassung zu fodern, was jedoch bisher immer wieder glücklich durch wohlwollende, wahre Freunde vermittelt ward, sonst aber den Ruin der ganzen Anstalt unvermeidlich nach sich gezogen haben würde. — Seit Bänerle mit seiner letzten, keineswegs verwerflichen Posse: „die Giraffe in Wien," worin er freilich wohl die Satyr's-Geissel etwas derb, ja schonungslos schwang, eine totale Niederlage erlitt, hat er sich auch mit der Verwaltung ernstlich entzweiet und schreibt fürder keinen Buchstaben mehr. Also ist denn das Triumvirat aufgelöst, und zwei Stützen nur — Meisl et Gleich — sind noch geblieben, welche ebenfalls weder Viel, noch Vieles geliefert haben, nämlich in einem Zeitraume von mehr als dreiviertel Jahren folgendes: a) „Begebenheiten zur Marktzeit," Posse; b) „die Metallschmelze in Venedig," historisches Schauspiel mit Gesängen; c) „Siebenmal anders, oder Langohrs Verwandlungen," Zauberspiel; d) „die Entdeckung der Chinarinde," Schauspiel mit Gesang; e) „ein ungetreuer Diener seiner Frau," parodirende Posse; f) „Faschings Leiden," desgleichen; g) „der Mann mit Millionen, schön, jung und doch nicht glücklich! Märchen, wozu abwechselnd Wenzel Müller und Drechsler die Brühe kochten.

Von den Pantomimen des fleissigen Rainoldi: „die Sklaven," „der Bauer und der Affe," „Harlekins Fahrt nach dem Nordpole," „die Eroberung von Krähwinkel" und „der Ritter ohne Kopf" haben, besonders die drei letztgenannten, sich vortheilbaft rentirt und ergiebige Zinsen getragen. —

Zu einer, wenigstens bisher noch — nach 50 Vorstellungen — unerschöpften Goldgrube ward aber Raimund's jüngste poetische Geistesgeburt, das romantisch-komische Zauberspiel: „der Alpenkönig und der Menschenfeind," ohne Widerrede sein bestes, allergelungenstes Werk, eine Komposition voll von kräftiger, geregelter Phantasie, eine wahrhaft dichterische Grund-Idee

mit kunstreicher Ausführung; keine Zwittergattung von Allegorie und Wirklichkeit; kein ungewisses Schweben zwischen Erd' und Himmel, zwischen dem rein Menschlichen und dem Wundervollen der Geisterwelt; keine läppisch willkührliche Bedingung irgend einer Fee mit Wenn und Aber; — alles ist klar und so verbunden, wie es eben sein muss, und dass wir nicht im geringsten zu viel sagen, soll eine möglichst kurz gefasste Erzählung der Fabel beweisen.

Der reiche Gutsbesitzer, Herr von Rappelkopf ward durch eine dreimalige, keineswegs glückliche Ehe zum unversöhnlichsten Menschenfeind, so hasst er denn auch seine vierte, äusserst liebenswürdige Gattin, Sophie, deren unschuldigste Handlungen der Misstrauische für hinterlistige Verstellung hält. Das einzige Wesen, welches ihm noch am Herzen liegt, ist Malchen, seine Tochter erster Ehe. Das Liebesverständniss derselben mit einem jungen, armen Maler, August Dorn, erbittert ihn um so mehr, als Sophie es begünstigt. Zürnendes Gepolter ist seine Bewegung, sprudelnde Schmähungen seine Rede, ja, er geht in seinem Hasse so weit, solchen auch auf Thiere und leblose Dinge auszudehnen. So begegnet ihm z. B. sein Diener Habakuk, welchen die Frau nach dem Garten schickte, um Cichorien auszustechen. Zufällig gewahrt Rapelkopf das zu diesem Zwecke mitgenommene Messer, hält ihn für einen gedungenen Mörder, und indem jener die Sache erklären will und in aller Unschuld anhebt: „die gnädige Frau" — erfasst ihn der vor Wuth schäumende an der Gurgel und schleudert ihn zum Zimmer hinaus, befangen von dem Irrwahn, seine Gattin wollte ihn meuchlings aus der Welt schaffen. Der Gedanke einer solchen Abscheulichkeit vernichtet vollends den schwachen Rest seines geringen Glaubens an Menschenwerth und er stürzt Haus, Hof, und all die Seinigen verlassend, fort, ein Asyl zu suchen, woselbst er — ein zweiter Timon — seine noch übrigen Lebenstage allein, in anachoretischer Abgeschiedenheit, fern von dem trügerischen, tief gehassten Erdenwürmer-Geschlechte hinbringen könne.

Vom halben Wahnsinn erfasst führt ihn sein irrer Schritt waldeinwärts in eine dürftige Köhlerhütte; der Anblick ihrer arbeitsamen, genügsamen Bewohner, kontrastirend mit empörenden Scenen aus der Schattenparthie des ländlichen Familienlebens bringen den Misogyn noch mehr auf; heftig verlangt er die, kaum vor der Elemente Wuth schützende Hütte zum Kauf; grollend wirft er eine, den Werth zwanzigfach überwiegende Geldsumme den Besitzern vor die Füsse, und treibt sie — jung und alt, die greise Eltermutter, wie den schlummernden Säugling, erbarmungslos fort, hinaus in die rabenschwarze, gewitterschwangere Sturm-Nacht.

Indessen hat Astralagus, der Alpenkönig, dessen angenehmste Beschäftigung in Förderung des Menschenglückes besteht, dem liebenden Paare seinen Beistand zugesagt, und nähert sich nun in gemeiner Jägerstracht als Vermittler dem Menschenfeinde. Fruchtlos bleiben jedoch seine angestrengte Bemühungen, den Starrsinnigen durch die einleuchtendsten Vernunftgründe zu überzeugen; vergebens stellt er ihm das Unsinnige seiner Handlungsweise vor; umsonst sucht er sogar den Halsstarrigen durch androhende Lebensgefahr, Feuer- und Wasser-Noth — einzuschüchtern; — da erwacht endlich sein gerechter Zorn, und er beschliesst, dem Seelen-Kranken das eigene Schreckensbild in seiner ganzen Scheusslichkeit vorzuhalten, — ein furchtbarer Warnungs-Spiegel, aber auch das einzig mögliche und wirksamste Läuterungsmittel. —

Ueber Helvetien erhabenen Felsenbogen, die hochgeschwungene, zu den Wolken empor sich thürmende Teufelsbrücke, entführt er ihn in seinen Eis-Pallast. Dort wandelt er Rappelkopfs Gestalt in jene, des, nach seinem Gute reisenden Schwagers, der indessen von den dienstbaren Geister-Schützen auf den Klippen der höchsten Berg-Kuppen festgehalten wird, während Astralagus des Menschenfeindes körperliche Hülle annimmt, so zwar, dass Beide — der Seele nach — ein und dasselbe Wesen sind. — Als Schwager Silberkern eilt nun Rappelkopf zu den Seinigen, prüft sie und erkennt nun mit Staunen, wie ungegründet sein Verdacht wie lasterhaft sein Hass war. Noch vermag er aber nicht, sich gänzlich aus der traurigen Tiefe, worin er versunken, männlich erstarkt zu erhe-

ben; in diesem Wechsel von Schaam, Reue, Wankelmuth und Rückkehr naht die Katastrophe. Sein Doppelgänger erscheint, ärger beinahe noch als früher sein anders Ich, quält und peinigt er alles, was sich ihm naht, und die gröblichsten Misshandlungen jeglicher Art scheinen einzig ihm die höchste Wollust zu gewähren. —

Solche empörende Brutalität, solche Hässlichkeit eines gefühl- und herzlosen Karakters erfüllt den wahren Rappelkopf mit Abscheu; er wüthet gegen ihn und will ihn endlich sogar umbringen, blos der Gedanke, dass er mit jenem Leben ja zugleich auch sein eigenes vernichte, hält ihn davon ab. Da erfasst ihn bittere Reue über die Vergangenheit; gedemüthigt und zerknirscht schwört er seinen verruchten Menschenhass ab, — der Alpenkönig erscheint im Tempel der Erkenntniss, — versöhnt mit sich selbst, und mit der ganzen Menschheit sinkt, wie neu geboren, der Wiedergenesene in der entzückten Gattin Arme, und segnet den Liebesbund seiner beglückten Kinder. —

Die psychologisch begründete Idee, einem Verirrten sein eigenes abschreckendes Ich gleichsam im Spiegelbilde vor Augen zu stellen, und dadurch dessen radikale Heilung zu bewirken, ist gross und naturgemäss, nicht unwürdig der Idee eines Hoffmann. Aber auch die geniale Behandlungsart des Stoffes entfaltet viele, wahrhafte poetische Momente. Ergreifend ist die Scene, als die auswandernde Köhler-Familie, nachdem sie von dem heimathlichen Heerde mit thränenden Augen Abschied genommen, noch aus weiter Ferne die rührenden, sehnsuchtsvollen Laute ertönen lässt, und der Hypochonder, nicht ganz ohne Gemüthsbewegung ins geöffnete Fenster sich lehnt, durch welches die letzten Strahlen des verglühenden Abendroths hereinschimmern.

Ein phantastisches Gemälde bilden die ihren Gräbern, auf Astralagus Zauberruf entstiegenen Gattinnen im nächtlichen Gehölze, durch dessen Aeste die bleiche Mondesscheibe wandelt, aus welcher das weinende Antlitz der jüngst-Verstorbenen schmerzensvoll herniederstrahlt. — Rappelkopf, von dem Verfasser selbst in höchster Meisterschaft dargestellt, ist ein trefflich gezeichneter, rein vollendeter Karakter, ihm zunächst steht eine drollige, ungemein ergötzliche Figur, der Bediente Habakuk, und Malchen, das artige, neckische Zöflein. — Die Situationen entwickelten sich ungezwungen, natürlich; der Dialog ist witzig, mit attischem Humor gewürzt; die Diktion — bei den pathetischen Stellen in gebundener Rede — rein, blühend, bilderreich und frei von allem Bombast. Die Musik, von Wenzel Müller, gehört zu seinen besten Arbeiten und lobt sich von selbst. Dieses reizende Märchen dürfte demnach jeder Bühne wilkommen sein, und zwar um so entschiedener, als es nicht die mindeste Lokalitäts-Beziehung enthält. — — —

(Die Fortsetzung folgt.)

Aus Berlin.

Herr Adolph Hesse, Organist aus Breslau, ein Schüler und Nachfolger Berners, hat bei seiner Durchreise hier, auf mehrern Orgeln sich hören lassen, und dabei Beweise eines ganz ausgezeichneten Talents für Komposition und Orgelspiel sowohl, als auch für solide Ausführung ihm aufgegebener Fugen-Themata, aus dem Stegreif gegeben.

Beklagen müssen wir, dass seine Absicht und sein Gesuch, ein öffentliches Konzert zum Besten Nothleidender zu geben, an manchen lokalen Schwierigkeiten sowohl, als am Ablaufe seines Dienst-Urlaubs, scheiterten. Auf seiner Kunstreise durch Deutschland, hat Herr Hesse sich den Ruf eines der vorzüglichsten jetzt lebenden Orgelspielers, der nur Kompositionen, würdig des Orts und des Instruments, vortrage — erworben. Es bleibt uns daher nur der Wunsch, dass es ihm recht bald gestattet sein möge, bei einem zweiten längern Besuche den zahlreichen Musikfreunden Berlins auch öffentliche Proben seines schönen Talents geben zu dürfen.

Ludwig Berger.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 23. Mai. —— *Nro.* **21.** —— 1829.

3. Beurtheilungen.

Biographie W. A. Mozart's.

(Fortsetzung.)

Von München wurde Mozart durch einen Auftrag seines Erzbischofs nach Wien berufen, wohin er sogleich folgte und den 16ten März dort eintraf.

Von dieser Zeit an, das heisst, von seinem 25sten Jahre, lebte er in dieser Kaiserstadt, die eben so sehr durch den entschiedenen Hang des *Publikums* zur Musik, als auch durch die Menge vortrefflicher Tonkünstler für Mozarts Geist wichtig sein musste.

Dreist kann man behaupten, dass Mozart's Manier sich hier in Wien am natürlichsten zu dem Grade der Gefälligkeit ausbildete, welcher sie später ihren Zugang zu aller Herzen verdankte. Alle seine frühern Werke haben eine gewisse Steifheit und einen Mangel an Politur und Vertreibung der Farben, die sie in Vergleich gegen die neueren ungeniessbar machen.

Mozart meldet seine glückliche Ankunft in Wien seinen Vater durch folgenden Brief vom 17. März 1781:

Gestern, als den 16ten, bin ich, Gott Lob und Dank, glücklich und gesund hier Morgens 9 Uhr angekommen. Ich schreibe dieses im Mesmer'schen Garten auf der Landstrasse. — Nun sogleich vom Erzbischof. Ich habe ein scharmantes Zimmer im nämlichen Hause, wo der Erzbischof wohnt. Brunetti und Ceccarelli logiren in einem andern Hause. Che distinzione! — Mein Nachbar ist Herr von Kleinmayern, welcher mich mit allen Höflichkeiten überhäufte; er ist auch in der That ein scharmanter Mann. Um halb 12 Uhr Mittags wird schon zu Tische gegangen, leider für mich ein bischen zu früh. Da speisen die zwei Leib-Kammerdiener, der Controlleur, Herr Zetti, der Zuckerbäcker, zwei Köche, Ceccarelli, Brunetti und meine Wenigkeit. Die zwei Leib-Kammerdiener sitzen oben an, und ich habe wenigstens die Ehre, vor den Köchen zu sitzen. Nun, ich denke, ich bin in Salzburg. — Bei Tische werden einfältige grobe Spässe gemacht; mit mir macht keiner Spass, weil ich kein Wort rede, und wenn ich was reden muss, so ist es allezeit mit der grössten Seriösität, und so wie ich abgespeiset habe, gehe ich meines Weges. Abends haben wir keine Tafel, sondern jeder bekömmt drei Dukaten — da kann Einer weit springen. Der Herr Erzbischof hat die Güte und gloriirt mit seinen Leuten, raubt ihnen ihre Verdienste und bezahlt sie nicht dafür. —

Später schreibt Mozart:

Ich will also nur noch den Hauptvorwurf über meine Bedienung hersetzen. Ich wusste nicht, dass ich Kammerdiener wäre, und das brach mir den Hals. Ich hätte sollen alle Morgen so ein paar Stunden in der Anticamera verschleudern; man hat mir freilich öfters gesagt, ich sollte mich sehen lassen, — ich konnte mich aber niemals erinnern, dass dies mein Dienst sei, und kam nur allezeit richtig, wenn mich der Erzbischof rufen liess. — Nun habe ich mit Ihnen gesprochen, als wenn wir in Gegenwart des Erzbischofs wären. — Jetzt spreche ich aber ganz allein mit Ihnen, mein liebster Vater. Von allem Unrecht, welches mir der Erzbischof vom Anbe-

ginn seiner Regierung bis jetzt angethan, von dem unaufhörlichen Schimpfen, von allen Impertinenzen und Sottisen, die er mir in das Gesicht sagte, von dem unwidersprechlichen Recht, das ich habe, von ihm wegzugehen, wollen wir ganz schweigen, denn da lässt sich nichts dawider sagen. Nur will ich von dem sprechen, was mich — auch ohne alle Ursache einer Kränkung — von ihm wegzugehen verleitet haben würde.

Ich habe hier die schönsten und nützlichsten Connoissances von der Welt, bin in den grössten Häusern angesehen und belieht, man erzeigt mir alle mögliche Ehre, und hin dazu noch dafür bezahlt — und ich soll um 400 Fl. in Salzburg schmachten, ohne Aufmunterung? — Was würde das Ende davon sein? — immer das nämliche: ich müsste mich todt kränken lassen, oder wieder weggehen. — Ich brauche Ihnen nichts mehr zu sagen, Sie wissen es selbst. Nur noch dieses: — Die ganze Stadt Wien weiss schon meine Geschichte. Die ganze Noblesse redet mir zu, ich soll mich ja nicht mehr einführen lassen u. s. w.

(Schluss folgt.)

4. Berichte.

Aus Berlin.

Der Violinspieler Herr v. Praun.

Referent geräth sehr in Verlegenheit bei Abfassung eines Berichtes über die Leistungen des Herrn v. Praun. Ein allgemeines Gerücht behauptet, dass Herr v. Praun mit Herrn Paganini rivalisiren wolle; sollte dies der Fall sein, so müsste Ref. einen ganz andern Maasstab an die Leistungen des Herrn v. Praun legen. Da aber das Spiel beider Künstler so unendlich verschieden ist, so glaubt Ref., dass Herr v. Praun keineswegs mit Herrn Paganini sich in Parallele stellen will. Paganini ist ein Genie, dessen Phantasie überreich ist, er beherrscht die Geige wie vor ihm noch Niemand, sein Humor reisst ihn oft fort, daher kömmt es, dass manches höchst kunstvoll, doch nicht wahrhaft schön ist. Herr v. Praun ist ein sehr besonnener Spieler, der sein Instrument recht gründlich studirt hat, dessen Ton kräftig und voll ist; alles, was er macht, giebt er mit vollkommener Ruhe; doch fehlt seinem seinem Spiele noch etwas, nämlich Abwechslung. Er spielt Spohrsche Kompositionen wie Maysedersche, und Viottische wie Lafontsche, er leistet viel auf seinem Instrumente; alles, was er macht, macht er rein und gut; und doch reisst sein Spiel nicht hin. Besonders schön ist das Adagio, hier kommt ihm sein schöner Strich sehr zu statten, hingegen in raschen Figuren, die er meistens mit dem ganzen Bogen macht, mangelt seinem Spiele das Feuer, was alles ergreift — was sich deutlich durch die Beifallsbezeugungen des Publikums bewies, die nach einem Adagio immer grösser als nach einem Allegro waren. Zu tadeln ist es, dass Hr. v. Prann öfters solche schlechte Kompositionen z. B. von Benesch u. s. w. vorträgt; es ist nichts darin, und bei dem schönsten Vortrage machen sie nicht halb die Wirkung, die eine gute Komposition, nur mittelmässig vorgetragen, macht. Sehr zu loben ist es, dass Herr v. Praun ruhig seinen Gang fortgeht, und nicht sich bemüht, die vielen Paganinischen Kunststücke nachzumachen; Paganini kann ein Muster für alle Violinspieler sein, wenn sie sein Adagio und seinen Vortrag sich anzueignen suchen, doch kann er ebenfalls ein grosser Verderb aller Geiger werden, wenn diese nur seine Kunststücke kopiren wollen. Nicht Allen kleidet Alles.

C. G.

Wien, Anfangs April.
(Fortsetzung.)

Die Josephstädter Bühne, welche seit ihrer Vereinigung mit dem Theater an der Wien von der gemeinschaftlichen Direktion nur als ein überlästiges Filiale betrachtet, und ächt stiefväterlich tyrannisirt wurde, sah bereits ihren Opfertod vor Augen, als sich endlich der Regisseur Fischer des Jammers erbarmte, und die Oberleitung für eigene Rechnung als Unterpächter übernahm. — Seitdem nun diese Anstalt wieder unabhängig und selbständig, das Personale — freilich nicht zum Nachtheil des Direktor Carl — getheilt und getrennt worden ist, haben bereits wesentliche Verbesserungen statt gefunden. Für die Oper sind Dem. Tomaselli, Herr Pfeifer (Tenor) und Herr Pöck (Bass)

erfreuliche Acquisitionen; an die Spitze des neu organisirten Orchesters trat Herr Kapellmeister Kessler; ein in der That ganz respektabler Chor entstand gleichsam aus Nichts; im rezitirenden Schauspiel, so wie im Ballet bemühte sich der umsichtige Führer, die entstandenen Lücken möglichst zweckmässig auszufüllen, und wirklich gelang es der unermüdlichen Thätigkeit und dem gemeinschaftlichen Zusammenwirken, in einem Zeitraume von wenig Monden nebst den besten, ältern Repertoir-Stücken, auch noch folgende Original-Werke in die Scene zu stellen;

A) Opern, Quodlibets, Melodrama's, Zauberspiele, Schauspiele mit Gesängen und Lokal-Posen:
1. „Das goldene Kleeblatt" oder „Männertreue auf der Probe," von Gleich und Riotte.
2. „Die Entführung der Prinzessin Europa," von Meisl und Hysel.
3. „Die Waise und der Mörder," von Castelli und Seyfried.
4. „Mosaik," das „Füllhorn," der „Aerntekranz," der „Guckkasten," „ein Strauss von Frühlingsblumen," fünf Potpourri's, zusamengesetzt aus beliebten Scenen, Tänzen, Gesängen, Märschen, Evolutionen, Tableaux und Gruppirungen.
5. „Der Stock im Eisen," von Meisl und Kessler.
6. „Lodoiska," von Chérubini.
7. „Die Brillantnadel und das Zauberkäppchen," von Carl Schikaneder.
8. „Das Scherzspiel auf dem Lande," von verschiedenen Meistern.
9. „Yelva, die russische Weise," von Roser.
10. „Der Blick in die Zukunft," von demselben.
11. „Der Geister-Kampf," von Gläser.
12. „Peter Knall," von verschiedenen Meistern.
13. „Mathilde von Spoleto," Parodie von Toldt.
14. „Faust," von Klingemann und Seyfried.
15. „Lauferli, der Winkel-Sensal," von verschiedenen Meistern.
16. „Der Alpenkönig und die Mutter," von Meisl und Roser.
17. „Donna Diana, die Hoppetatschige" (!!!), von verschiedenen Meistern.
18. „Nicht tanzen, nicht küssen!" von Toldt und Gläser.

B) Ballets und Pantomimen, erfunden von Herrn Occioni, mit Kompositionen von Wranitzky, Gläser, Riotte, Faistenberger und andern Tonzetzern:
1. „Rübezahl,"
2. „Das Waldmädchen,"
3. „Der Zauberpapillon."
4. „Der Zaubertraum, oder Prinz Ramiro und Aschenbrödel."

Noch liessen sich daselbst vier steierische Alpen-Sänger, die Herren Fischer, Freudenschuss, Herzog und Laufer, vielleicht gegen zwanzigmal, mit ihren National-Liedern, unter grossen Zuspruch und Applaus hören; Herr Döbler gab physikalische Experimente aus dem Gebiete der natürlichen Magie, und ein junger Dalmatiner, Aloys Theodorowich, mit dem Beinamen: Italiens erster Herkules, produzirte seine wirklich ausserordentliche, fast unglaubliche Körperkraft.

* * *

Werfen wir nun einen geneigten Blick auf das Konzert-Wesen, (oder vielmehr Unwesen.)

Nachdem uns der Ritter Paganini in 13 Kunst-Ausstellungen die Beutel tüchtig gefegt, und endlich — als nichts mehr zu erpressen war, seinen Reisebündel schnürte, trat gewissermassen eine temporäre Ebbe ein. Dagegen schlug die edle Musica ihren Wohnsitz in den eleganten Gärten unsrer angesehensten Gasthöfe auf. Vier und zwanzig, bis sechs und dreissig Regiments-Trompeter, wahre Virtuosen in ihrer Sphäre, unterhielten das, in Gottes freier Natur mit der materiellen Leibes-Pflege einzig beschäftigte Auditorium zugleich auch spirituell höchst angenehm durch die gewähltesten und beliebtesten — ganz trefflich arrangirten Opern-Melodieen. Damit alternirten Saiten- und Gesang-Quartette, vollstimmige Vokal-Chöre, Echo-Parthien mit Waldhörnern, Harmonie-Sätze und dergl., ja sogar grosse Instrumental-Werke, z. B. Beethovens Schlacht von Vittoria, Ouvertüren, Symphonie und Kantaten wurden zu wohlthätigen Zwecken von reich besetzten Orchestern unter dem Sternen-Zelte so mancher lauen Sommernacht meistentheils vollkommen befriedigend ausgeführt.

Mit dem Annähern der Herbst-Saison fanden sich auch allmählig fremde Zugvögel ein, und

nicht minder erwachten die einheimischen aus ihrem dahinbrütenden Schlummer und schüttelten wieder kampflustig das Gefieder. — Um die Sache brevi manu abzuthun und uns vor den ekelhaften da capo's zu verwahren, möge von beiden Rubriken nur das Auszeichnenswertheste namhaft gemacht werden:

A. Gäste. 1) Dem. Bertrand und 2) Dem. Krings, Harfenspielerinnen. 3) Signor Righi, Opern-Sänger aus London. (! ! ! chi crede!) 4) Herr Fürstenau, der anerkannt treffliche Flötist. 5) Herr Vimercati, Professor der Mandoline. 6) Herr Sebastiani, erster Clarinettist der königlich neapolitanischen Hofkapelle. Allen Respekt. 7) Dem. Carlina Graziosi, Sängerin. Wenig erhebliches zu vermelden.

B. Eingebürgerte. 1) Die Herren Bayr, Khayll, Fahrbach und Ziegelhauser, Flötenspieler. Des erstern Doppeltöne machen nicht die gehoffte Wirkung. 2) die Herren Menner, Leon de Saint-Lubin, Feigerl, Strebinger und Treichlinger, Violinisten. Letzterer gab eine verunglückte Kopie der Paganinischen Spiel-Weise. Ne sutor ultra crepidam. 3) Dem. Stuck, Sängerin, die Herren Borschitzky, und Radicchi. 4) Die Violoncell-Virtuosen Merk, Linke und Leopold Böhm; dieser: pour prendre congé, da er einem Rufe nach Donaueschingen, an den fürstlich Fürstenbergiscehn Hof folgte. — 5. Dem. Strassmayer, Sallamon und Blahetka, Pianistinnen. 6) Herr Hoffmann, Tonsetzer. Eine neue Symphonie, klar und solid gearbeitet, brachte ihm Ehre und Beifall. 7) Herr Hürth, einer der ersten Künstler auf dem Fagott.

Schuppanzigh's Quartett-Unterhaltungen kamen auch wieder in vollen Gang. Die interessanteste Novität war das zweite Double-Quatuor von Spohr in Es.

Die Gesang-Lehrerin am Musik-Conservatorium, Dem. Anna Fröhlich veranstaltete zweimal ein Konzert, dessen Ertrag der Errichtung eines Denkmals für den verstorbenen Kompouisten Franz Schubert geweiht war, und zu welchem nur Werke des verewigten Tonsetzers ausgewählt wurden.

Zum Vortheile des Bürger-Spital-Fondes fand eine musikal. Akademie statt, welche eitel Zucker- und Naschwerk servirte.

Die Tonkünstler-Pensions-Gesellschaft gab diesmal Händels grandioses Oratorium: „Samson.“

In den wöchentlichen Abendunterhaltungen des sogenannten kleinen Vereins hört man immer die alte Leyer. Die Damen und Herren wollen nichts Neues einlernen, und somit dreht sich denn die ganze Geschichte fortwährend im Zirkel herum. Ein Violin-Quartett, Variationen, Rondo's, Potpourri's, Polonaisen u. s. w., Lieder von Schubert, Rossini'sche Parade-Steckenpferde, zum Schluss höchstens ein galanter Chor, und die Pastete ist fertig.

Die Zöglinge des Conservatoriums bewährten abermals ihre wahrhaft erfreulichen Fortschritte in zwei öffentlichen Konzerten, welche im k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore abgehalten wurden. Obwohl die gewählten Tonwerke an und für sich keineswegs eines intensiven Kunstwerthes entbehrten, so lässt sich dennoch dagegen einwenden, dass die meisten derselben schon gar zu oft und zum Ueberfluss auch noch von den nämlichen Individuen gehört worden sind. Varietas delectat. Eine grössere Mannigfaltigkeit müsste auch ein grösseres Publikum anziehen, und dadurch den Hauptzweck: werkthätige Unterstützung — mächtig fördern. —

Seit kurzem ist auch in dem Josephstädter Pfarr-Bezirk ein Kirchen-Musik-Verein entstanden, dessen Mitglieder sich statutenmässig monatlich zu einem gemeinschaftlichen Uebungs-Konzerte verpflichtet haben, welches jederzeit bei den P. P. Piaristen, in dem grossen Ritter-Saale des gräflich Löwenburgischen Convictes statt findet. Da nun Herr Joseph von Blumenthal das Direktoriat darüber führt — was kann wohl natürlicher sein, als dass er vorzugsweise seine eigenen Arbeiten zu Markte bringt, welche wenn gleich der frostige Theoretiker nichts daran zu bemäugeln vermag, dennoch — den in sich selbst verliebten Vater ausgenommen — fast von Niemanden goutirt werden.

In den diesjährigen Konzerts spirituels hörten wir;

1. Symphonien von Beethoven in D nnd A, von Schubert in C, Mozart's Fantasie in C-moll, vom Ritter von Seyfried für das ganze Orchester eingerichtet; — eine unbekannte Instrnmental-Fnge, angeblich von Mozart.
2. Onvertüre: „Elisa," von Chérnbini; „Coriolan," von Beethoven; „Zamori," von Vogler.
3. Pianoforte-Konzert von Mozart, in C-dur; von Beethoven, in C-moll; Sturm-Chor aus Chérubini's „Anacreon."
4. Kirchenstücke: Hymne: „Veni sancte spiritns," von Schubert; Chor ans Spohrs Oratorinm: „Die letzten Dinge," — Hallelnja, von Ritter von Seyfried; Reqniem, von Tomascheck; Finale aus Weigl's „Passions-Oratorinm;" Fuge: „In te Domine speravi," von Neukomm; der neunte Psalm, von Feska; Grabgesang bei Einweihung von Beethovens Monument, nach einer Original-Melodie des Verewigten als vierstimmiger Vokal-Chor mit nnterlegten Worten von Grillparzer bearbeitet von Ritter von Seyfried; Gloria ans Chérnbini's Missa, No. 2. in D. Herzlichen Dank den Kunstsinnigen Unternehmern, Herrn von Piringer nnd Schmiedel, im Namen aller wahren Verehrer Polyhymniens, für solche Götter-Genüsse! —

Die Winter-Konzerte der Gesellschaft der Mnsikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, berechnet für eine grosse, gemischte Versammlung, sind demnach auch gewöhnlich ans heterogenen Bestandtheilen konstruirt. So war der Inhalt der ersten folgender:

a) Symphonie von Beethoven, No. 8, in F.
b) Arie mit Chor, von Vaccaj. (Ein dünnes Florkleidchen.)
c) Vermählnngs-Chor aus Medea, von Chérnbini.
d) Adagio und Rondo für das Pianoforte von H. Herz.
e) Bittgesang aus Joseph Haydn's: „Jahreszeiten."

In dem zweiten wurde gegeben:

a) Symphonie in C, von Franz Schnbert. Ein schätzbarer Nachlass. Im Scherzo weht Beethoven's geistreicher Humor.
b) Recitativ, Arie nnd Scene von Bellini. Nicht ohne Eigenthümlichkeit.
c) Concertino für die Hoboe, von Fladt dem Vater. — Verschossene Waare. Altfränkisches Kostüm mit Degen, Chapeau-bas nnd Haarbeutel. —
d) Onvertüre aus Graf Armand. — Toujours bien vénu! —
e) Stnrm-Chor aus „Anacreon," von Chérubini. —

Für das dritte waren nachstehende Tonwerke gewählt:

a) Symphonie in C-moll, von Krommer.
b) Arie mit Chor, von Pacini. — „Und alle Herren in ns, in es," — — —
c) Konzert für das Pianoforte, von Sigmnnd Thalberg. Allerwege für seine Jugend ein tüchtiger Spieler; allein, qua Komponist — non omnes possumus omnia!
d) Vokal-Chor von Worzischeck. — Von schöner Wirknng. —
e) Ouvertüre von Freihern von Lannoy. „Zu viel Lärmen um Nichts." Lustspiel in fünf Aufzügen von W. Shakespeare.
f) Finale des Oratorinms: „das befreite Jerusalem," von Abbé Stadler. — Das beste kömmt zuletzt. —

Das vierte und letzte endlich brachte nns:

a) Sinfonia eroica (in Es) von Beethoven. Oh! maestro benedetto! divino! incomparabile! ! !
b) Arie aus: la Cenerentola. — Odi profanum vnlgus et arceo! —
c) Violin-Variationen von Manrer, durch das Zögling-Paar Broch und Schreiber recht wacker ausgeführt.
d) Quintett aus Rossini's: „Mose in Egitto." — Als ob man derlei Lappalien nicht bis znm Uebermaass von der Bühne herab anhören müsste! —
e) Chérnbini's Ouvertüre zur Faniska. — Eine versöhnende Iris. —

* * *

Der leitende Ausschuss dieser Gesellschaft hat vor kurzem, mit Genehmigung des Herrn

Präses, Grafen von Gors Excellenz, das Haus, worin bisher das Conservatorium sistirt war, käuflich erstanden, um solches von Grund aus neu zu aufzubauen. Dem entworfenen Plane gemäss wird auf dem sehr bedeutenden Flächeninhalt ein umfangreiches Gebäude hergestellt werden, worin sich, nebst vielen vermiethbaren Wohnungen in den oberen Stockwerken und Kaufmanns-Gewölben zu ebener Erde, die sämmtlichen nöthigen Gelasse für alle Schul-Unterrichts-Klassen, für die Kunstsammlungen, Bibliothek, Archiv und Kanzlei, auch ein akustisch entsprechender, möglichst geräumiger, geschmackvoll dekorirter, mit einem stehenden Orchester und Gallerien oder Logen versehener Konzertsaal befinden soll, und dadurch einem wesentlichen Bedürfnisse, dessen unsere Haupt- und Residenz-Stadt zur Zeit leider noch immer ermangelte, gesteuert werden.

Im Kirchen-Musik-Fache ist inzwischen nur wenig erhebliches vorgefallen. Die 6te und 7te Lieferung der in Haslingers Offizin edirten Musica sacra enthält zwei solemne Messen von Eybler und Seyfried. Der taktfeste Bassist, Herr Borschitzky hat die durch Weinmüller's Tod vakant gewordene Stelle eines k. k. Hof-Kapell-Sängers, und der nicht minder für diesen Dienst ganz geeignete Choralist an der Pfarre zu St. Michael. Herr Richling, das Expektanz-Dekret auf die zunächst vorfallende Apertur erhalten.

Der Musik-Verein in der französischen National-Kirche zu Sanct Anna, welcher unter seinen Mitgliedern Namen aus den Familien des höchsten Adels aufweisen kann, und dem der zwar noch jugendliche, aber im glüheneen Enthusiasm für die Tonkunst mit seinem erlauchten Vater wetteifernde Fürst Ferdinand von Lobkowitz, regierender Herzog zu Raudnitz, als Protektor und Präses vorsteht, — hat des geliebten Landesvaters 61stes Geburts-Fest mit der in allen Theilen vollkommen gelungenen Aufführung einer grossen Missa von Michael Haydn feierlichst begangen. Die dazu erfoderlichen Motetten haben zwei geachtete Ehren-Mitglieder der Gesellschaft auf passend gewählte Text-Worte neu komponirt, nämlich das Gradual: „Salvum fac Domine," der greise, doch stets noch ruhige Veteran, Abbé Stadler und das Offertorium: „Domine judicium tuum Imperatori da!" der damals von namenlosen körperlichen Leiden noch ans Krankenlager gefesselte, doch gegenwärtig auf dem Weg der Besserung sich befindende Kapellmeister, Ritter von Seyfried; beide Werke wahrhaft gross, erhaben und erhebend; voll Majestät und Würde, in reinster, kirchlicher Schreibart, wie man es von solchen erprobten Meistern zu erwarten berechtigt sein darf. Dem zuletzt genannten Tonsetzer wurde auch kürzlich von dem steiermärkischen Musik-Verein in Grätz gleichfalls das Ernennungs-Diplom zum auswärtigen Ehren-Mitgliede übersendet.

Die hiesigen Bürger, Mechaniker und Spiel-Uhren-Fabrikanten, Christian Heinrich und Johann Bauer haben ein neues, von ihnen erfundenes und verfertigtes Orchestrion zur öffentlichen Beschauung aufgestellt, dessen kunstvoller Bau und wirkungsreicher Organismus das Interesse des Layen, so wie des Kenners in vollen Anspruch nimmt. Die unzureichende Kraft der gewöhnlichen Spiel-Uhren, welche alle durch ein einziges Räderwerk, und eine einzige Walze bewegt werden, war von jeher ein grosser, nur allzu bemerkbarer Mangel, der sonderlich dem, mit der mechanischen Struktur näher Vertrauten höchst unangenehm, ja störend ins Auge fiel. Aber immer noch fehlte es bisher entweder an einem Belebungsmittel, wodurch ein denkender Mechaniker ermuntert worden wäre, das unvollkommene Wesen des Spiel-Werkes nach einem grössern Maasstabe aufzufassen, oder es gebrach eigentlich überhaupt an einem tüchtigen, spekulativen Kopfe, dem er so zu sagen nur ein blosses Kinderspiel ist, eine schwere, fast unwahrscheinliche Idee mit Leichtigkeit anszuführen. Herr Johann Bauer, der ohne mathematischen Schulunterricht aus sich selbst vielmehr herausgebildet, und mit einem wirklich ausgezeichneten Talente der Mechanik weites Gebiet durchdrungen hat, erfasste den originellen Gedanken, drei Walzen über einander zu stellen, und alle so verschiedenartigen Register auf dieselben zu vertheilen. —

Demnach baute er zur Erreichung dieses Zweckes sieben Laufwerke, von denen eines zwei grosse Bälge, eines den Trompeten-Windfang, drei die sämmtlichen Walzen, und zwei die komplette türkische Musik dirigiren, arbeitete eine äusserst kunstvolle Kette von Guss-Stahl, worin eine Accuratesse waltet, die auch kein Haarbreit differirt, und wusste diesen ungemein komplizirten Mechanismus mit solcher Geschicklichkeit in Aktivität zu setzen, dass ihm diesfalls die achtungsvollste Anerkennung nicht entstehen kann. Wer diesen fein erdachten und geistreich ausgeführten Bau untersucht, muss am allermeisten bewundern, dass ein einziges Gewicht alle drei Walzen in Bewegung bringt.

Die neuen Verbesserungen an denselben, mittelst welcher die Stifte vor jeder Beschädigung oder zufälligen Verrückung durch zweckmässig an beiden Enden hinzugefügte Metallringe geschützt werden, sind ebenfalls von entschiedenem Nutzen, und in der ganzen Arbeit, wie sie nun eben zu Stande gebracht, offenbart sich ein heller, erfindungsreicher Geist, von dem sich noch so manche unentdeckte Kombinationen im Bereich der Mechanik erwarten lassen.

Herr Heinrich hat das mühsame Geschäft des Uebertragens der Tonstücke auf die Walzen besorgt, und dabei nicht die kleinste Nüance vergessen. Es erheischte in der That die grösstmöglichste Sorgfalt und Genauigkeit, um drei zugleich laufende Walzen in solcher harmonischen Uebereinstimmung erklingen zu machen.

Dass die Wahl auf Werke ernstrer Gattung — von Mozart, Haydn, Beethoven, Chérubini u. s. w. — fiel, diese unverkürzt und unverstümmelt von dem k. k. Hoforganisten, Herrn Simon Sechter durchaus trefflich arrangirt wurden, verbürgt den geläuterten Geschmack der Erzeuger, und muss den Genuss für wahre Kunstfreunde noch um so viel mehr erhöhen.

---

5. Allerlei.

Ueber den „Vampyr," Oper von Wohlbrück und Marschner.

Marschners Oper dieses Namens ist eine der neuesten, und man darf sagen, kühnsten Erscheinungen in der musikalischen Welt. Da wir bei ungewöhnlichen Leistungen das Misslungene nur ungern erwähnen, und es gleichwohl eine harte Pflicht ist, so wollen wir uns auch so schnell wie möglich mit dem Text oder Buch dieser Oper abfinden, um uns alsdann ungestört dem Schönen überlassen zu können.

Wir wollen nicht von einem Dichter reden, denn darauf hat Herr Wohlbrück wohl selbst nie Ansprüche gemacht; aber wie hat ein Mensch bei ruhiger Ueberlegung auf die unglückliche Idee kommen können, diesen Stoff für das Theater benutzen zu wollen? Auch ein Herr Heigl hat ihn zu einer Oper verarbeitet, doch von diesem, in der Knall-Effekt-Schule des Theaters an der Wien und der Isar zu Schreck und Graus verbildet, wundert es uns minder; auch soll es dieser Sataniade kaum an Geheul und Zähnklappern gleichen. Herr Wohlbrück entschuldige sich nicht mit dem Erzeugnisse Byrons; was in einem Roman, einer Erzählung tolerirt werden kann, weil es uns grausige Begebenheiten nur in der Imagination zeigt, wird in einem Drama widrig und Ekel erregend, wo es uns das Widrige unmittelbar vor die empörten Sinne führt. Und nun gar dieses Gebräu des Grässlichen durch die Quintessenz des Schlechtern filtrirt, und mit einer Sauce des Gemeinen begossen — wahrlich eine Suppe, wozu ein guter Magen gehört. Herr Wohlbrück vermählt so zu sagen vor unsern Augen die niedrigste Wollust mit dem heimtückischsten Mord; ist es zu wundern, wenn aus dieser keuschen Umarmung ein Geschöpf entspringt, das seinen Eltern eben so sehr zur Ehre gereicht, als seinem Urschöpfer (Herrn Wohlbrück) zur Schande. Wie oft der Zufall aber in höchster bitterster Ironie seine köstlichsten Geschenke auf einen für solche Gaben ganz gefühl- und sinnlosen, häuft: so strömt der sinn- und gefühlvolle Genius der Töne auf diese Missgeburt der Unmoralität und des schlechten Geschmacks. Diese unsinnige Trivialität des Herrn Wohlbrück empört uns so, dass wir den erzeugten Unmuth nur in dem Wunsche auszusprechen wissen, er möge seine nächste widersinnige unpoetische Missgeburt für das Hochgericht schreiben, und sie „Köpfen" und

und „Hängen" titnliren; als wahres Symbol seiner Intention gegen Menscben-Gefühl nnd Verstand. —

Aus dieser tiefen Region trägt nns anf Engelsflügeln die kühne Genialität des Musikers zur höhern Zone des Geistes empor. Auch ihm gebricbt es an vielem zur Vollkommenheit, aber das mächtige Schreiten nach diesem Ziele ist nnverkennbar. Vor allem fehlt dem Werke eine gewisse Klarbeit, die selbst in den einfachern Piecen mangelt. Ein kühner Geist durchweht mächtig das Ganze, aber es ist der Geist des Bösen; ein Engel, aber ein gefallener, der aus jedem Tone zu nns spricht. die Reinheit, welche die Webersche Muse karakterisirt, die selbst wie ein sanftes Mondlicbt durch die stürmische Nacht seines Freischützen leuchtet, fehlt ihr gänzlich. Es ist Geist, Kraft, Pbantasie nnd mächtige Kühnheit, aber — wenig Seele und keine objektive Anschanung eines reinen bessern Gefühls. Die Töne reissen fort, aber sie ziehen nicht an, man bewundert, aber man liebt nicht, man staunt, aber — man erschreckt. Es das subjektive Gefübl des Kompositeurs, das in diesem wilden Werke wüblt, vergebens einen Ausweg sucht, und in dem Strehen des Aufschwungs zum Himmel dem bodenlosen Abgrunde verfällt. Aber auch im Bösen ist Geist, wenn er nur nicht, wie in dem Wohlbrückschen Machwerk znr Gemeinheit ausartet, auch dieser Geist kann imponiren und hinreissen, und — diesen Geist der Marschnerschen Komposition wollen wir nun näher beleuchten. —

Die Ouvertüre fängt an mit einem Allegro con fuoco in D-moll, voll Feuer und Energie, später geht sie in A-dur über, und hier entwickelt die Klarinette ein liebliches Thema, welches eigentlich das Haupt-Tbema der ganzen Oper ist; ihm folgt ein kontrapunktiscb gehaltener Mittelsatz, welcher dann in das Allegro con fuoco wieder übergeht. Den Schluss macht ein kräftiges Allegro in D-dur, welches das oben erwähnte Thema der Klarinette mit allen Massen des Orchesters wiederholt, und mit einer effektvollen Kadenz endigt. Das Ganze scheint mehr ein Prodnkt des Gefühls als des Verstandes zu sein. — In der Introduktion ist das Allegro feroce in Fis-moll $\frac{4}{4}$ Takt wild nnd kräftig gehalten. Das Piccolo ist dabei von grosser Wirkung. Hierauf folgt ein Chor $\frac{3}{4}$ T. Fis-moll ganz piano und ächt karakteristisch. Die hierauf folgende Arie des Vampyrs ist eins der schönsten Musikstücke der Oper. Zwei darin vorkommende Figuren der Violinen bezeichnen den Karakter des Vampyrs, nnd kommen bei jedem Erscheinen desselben vor. — Das Duett der Jertha und des Ruthven in A-dur ist im vollen Maasse lieblich zu nennen. Der Chor in Es-dur, vor der Vampyrshöhle, ist meisterhaft in Schilderung des Schrekkens nnd Entsetzens beim Anblick derselben; und die kräftige Instrumentirung, welche ächt dramatisch gehalten ist, wabrlicb bewundernswerth.

Zu den schönsten Piecen gehört noch das Finale des ersten und zweiten Aktes; das erste ist grossartig und kräftig, nnd die Mischung der verschiedensten Empfindungen, als die Verzweiflung Malvinas, der Schrecken Aubrys, der strenge Wille des Vaters u. s. w. vortrefflich ausgedrückt.

Im zweiten hat der Tonsetzer offenbar seine höchste Kraft angewendet; und nicht ohne Glück, es trägt die Steigerung auf den Gipfel menschlicher Empfindungen und sichert der Oper einen tiefen und dauernden Eindruck.

Bei so viel Trefflichem, wie diese Oper enthält, ist es doppelt zu bedauern, dass diese Fähigkeiten und der rühmliche Fleiss des Komponisten an eine so wüste Missgeburt des Geistes, wie der Wohlbrücksche Operntext ist, verschwendet worden, und es wäre keine nnrühmliche Aufgabe für nnsere jungen Theaterdichter, für diese, wirklich geniale Oper einen neuen Text zu fertigen, der mindestens nicht so total gegen alles menschliche Gefühl und allen ruhigen Verstand verstiesse.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 30. Mai. — Nro. 22. — 1829.

3. Beurtheilungen.

Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle par L. v. Beethoven. Oev. 135, No. 17 des Quatuors. Schlesinger in Berlin. Preis in Partitur 1 Thlr.

Die neuesten Quartette Beethovens, und namentlich das hier genannte, sind jetzt die wichtigste, aber zugleich schwierigste Aufgabe für alle guten Quartettvereine. Immer mehr verhallen die Stoss-Seufzer und das Murren der Wenigen, die Beethoven nicht einmal verstehen wollen, unter den Ausrufen der allgemeinen Bewunderung; und es ist interessant, zu vernehmen, wie sogar das Pariser Publikum mit Verehrung und bewunderndem Antheil sich dem tiefsinnigsten deutschen Tondichter zuwendet — natürlich mit ungleich mehr Emphase und Eclat sein Interesse kund gebend, als der mehr in sich gekehrte Deutsche. Dieser mag sich nie gern an der äusserlichen unbestimmten Bewunderung begnügen; und wenn unter uns noch so mancher Kunstfreund und Künstler sich gegen Beethovens neueste Werke zu sträuben scheint: so liegt es eben in der an sich edlen Unbefriedigung an einer nicht bis in die Tiefe dringenden Auffassung.

Bei einem in seiner Isolirung so ganz eigenthümlich vollendeten Geiste giebt es in der That zwischen vollkommnem Verstehen und oberflächlichem Ueberhinfahren auch noch die Möglichkeit eines vollkommenen Missverstehens. Das vorliegende Werk kann dies veranschaulichen. Wenn z. B. im Vivace von S. 16 an diese Figur

in dreidoppelten Oktaven von der zweiten Geige, Bratsche und vom Violoncell über funfzigmal hintereinander wiederholt wird als Begleitung einer eben so merkwürdigen Obermelodie: so muss dies barock, ja widrig erscheinen, sobald man nicht eine höhere Idee erkannt hat, die allen seltsamen, scheinbar oft widersprechenden Zügen Bedeutung und Zusammenhang ertheilt. Beethoven selbst hat in der letzten Zeit von sich bekannt (was seit länger als fünf Jahren in dieser Zeitung behauptet worden), dass er nicht leicht ein Stück ohne bestimmte Vorstellung, ohne klar gedachte Grundidee verfasse. Sobald man diese erkannt hat, verbreitet sie über das Ganze ein helles Licht, und man gewahrt die Folgerichtigkeit, die Einheit, die Harmonie der bis dahin disharmonisch erschienenen Züge. Der Inhalt der letzten Werke scheint innigst an die Subjektivität und an die besondre Lage Beethovens geknüpft; man begreift, wie dieser Ideengang einem kalt abgeschlossenen, nur aussen verweilenden Betrachter als Verwirrung und Verirrung erscheinen kann, — während sich in die Brust des theilnehmenden, nachfühlenden Freundes die tiefste innigste Seele des Tondichters in allem Reichthum seiner Empfindungen, Erinnerungen und Schmerzen ergiesst.

So erscheint uns das vorliegende Quartett als wehmüthige Erinnerung an eine entflohne schönre Zeit. In den abgerissenen Melismen, aus denen der erste Satz sich webt, meint man bald Seufzer nach jener Vergangenheit, bald, in Selbsttäuschung schmeichlerisches Zurückrufen, bald ein wahres „täium vitä," das unmuth-

volle Dahinschleppen des abgeblühten Lebens, der Lebenslast, zu vernehmen. Wer fühlt es nach dem Verständniss dieses Satzes nicht, dass die Lustigkeit des zweiten eine erzwungene ist: „lasst uns wieder jung sein, und in unbekümmerter Frohheit und Thorheit hinschlendern!“ Bis zur Wildheit, bis zur Gränze des Wüsten dringt diese Lustigkeit, nicht bis zur Lust, zur natürlichen ungezwungenen Lust der Jugend; sie führt nur zu der unwiderstehlichern Erinnerung, zu der unverhaltenen wehmuthvollsten und zartesten Klage des dritten Theils. Der vierte spricht denn das Entsagen, das „Sich drein ergeben“ aus, mit seinem Gemisch tiefsten Schmerzes und scheibar gleichgültigen Dahingehens, das sogar die Miene der Fröhlichkeit annehmen kann — und dabei die herbe Frage:

Muss es sein?

nie verwindet — überwindet.

Vielleicht befestigt sich diese Auffassung mehr, wenn der Leser ihr selbst in die einzelnen Züge nachfolgt, als wenn wir sie bis dahin entwickelten.

Herr Schlesinger würde sich vielen Dank erwerben, wenn er die Partiturenausgabe fortsetzte. Von den ältern Werken hat er erst das C-dur-Quintett gegeben. Das grosse C-dur-Quartett wäre gewiss eine der willkommensten Gaben.

M.

4. Berichte.

Geistliche Konzerte in Berlin.

Das Unglück unsrer östlichen Provinzen hat eine Reihe von Konzerten veranlasst, aus denen wir die beiden letzten hervorheben, als die wichtigsten von allen.

Sonntag, den 24. Mai gab die Singakademie unter Direktion des Herrn Professor Zelter ein geistliches Konzert, das mit einer Behandlung des Chorals „Eine feste Burg“ vom Genannten anfing. Der erste und vierte Vers wurden vom Chor vorgetragen, der zweite und dritte war als Bass-Solo mit Klavierbegleitung gesetzt. Ein zweiter Choral von Fasch mit einer oft künstlichen, ja verkünstelten Harmonie, ein Psalm und ein Theil der sechszehnstimmigen Messe von demselben zeugten von einer Tüchtigkeit des Satzes und einem Talent, Chorstimmen wirksam zu gebrauchen, die in diesem Verein selten sind. Allein einen tiefern Geist, eine wichtige Idee, wie sie sich aus den Werken jedes grossen Künstlers gewinnen und nachweisen lässt, — mit einem Wort: einen Inhalt, der das Produkt nicht des Talents, sondern des Genies ist — vermochte Ref. nicht aus diesen Sätzen zu vernehmen. Fasch's ganzes Leben war seiner Akademie gewidmet; ihr trug er zu, was er aus der Tendenz seiner Zeit und aus seinen Studien nur Edles zu gewinnen wusste. In den zahlreichen und langen Solosätzen waltet jene weiche, etwas oberflächliche und uniforme Empfindsamkeit, die sich in der vorgötheschen Zeit neben der saillanten Kälte und dem falschen Pathos der französischen Dichtkunst und neben dem Vorwalten abstrakten Verstandes hervorzuheben suchte; — ungeachtet der Unähnlichkeit des Gegenstandes könnte man an Gessners und Bronners Ton denken, der dieser Stimmung ebenfalls angehörte. In der Chorbehandlung ist die Kunst der italischen Kirchenkomponisten, eines Lotti, Leo, Benevoli u. a. mit deutscher Gründlichkeit noch vervollkommnet und in jenem Sinne verwendet. Schwerlich ist für den blossen Zweck eines Singvereins je so edel gewirkt worden; und so möchte Fasch unter allen Tonkünstlern mit diesem Streben und diesem Gelingen unvergleichlich dastehn. Aber eben deswegen scheint er selbst eine allgemeine Verbreitung seiner Werke, eine ausgebreitetere Wirksamkeit nicht für unerlässlich erhalten zu haben; und es ist vielleicht eine treffende Würdigung seines Wesens der Grund, warum Herr Professor Zelter ungeachtet seines frühern Versprechens die Herausgabe der sechszehnstimmigen Messe unterlässt. Wie das Andenken eines Vaters muss sie der Singakademie heilig sein, während sie ausser dem Familienkreise einem andern Maasstab unterworfen werden müsste, der eben im Vorstehenden bezeichnet werden sollte.

Ausser einem Tenebrä von Zelter und einigen Messen-Sätzen von Stölzel wurde Lot-

ti's achtstimmiges Crucifixus *) und Sebastian Bachs Motette „komm Jesu, komm, gieb Trost mir Müden!“ gesungen. Wenn man in Lotti schon die Salbung und Würde des katholischen Gottesdienstes vernahm: wie erhob uns da Bachs tiefgewaltige Religiosität! Dieselben Sänger, die alles bisherige gesungen, schienen andre Stimmen und dieselben Akkorde einen andern Klang zu haben.

Die Ausführung war durchaus lobenswerth.

Mittwoch, den 27. Mai gab Mad. Milder in der Marienkirche Konzert. Theile des Messias von Händel und mehrerer Kompositionen vom Herrn Musikdirektor Bernhard Klein (der dirigirte) ein Ave maris stella von Felix Mendelson, ein Psalm von Andreas Romberg und eine Motette von Palästrina, dazwischen zwei Choräle von Herrn Musikdirektor A. W. Bach würdig bearbeitet und gespielt, Präludium und Fuge (G-moll) von Sebastian Bach, von Herrn A. W. Bach gespielt (alles trefflich, grösstentheils meisterhaft ausgeführt) Tokkate von Seb. Bach (D-mol) von Herrn Winter *brav vorgetragen*, Präludium von Herrn Grell komponirt und gespielt (das Ref. leider versäumt hat) — dies waren die Bestandtheile der würdigen Aufführung. M.

*) Nebst dem zehnstimmigen bei Schlesinger in Berlin herausgegeben.

Schluss der Berichte aus Leipzig.

Der zweite ausgezeichnete Violinspieler, welcher in diesem Winter in den hiesigen Abonnementskonzerten auftrat, war der fürstlich fürstenbergische Kapellmeister Callivoda. Hier war sein erstes grosses Werk, seine Symphonie No. 1. zuerst und mit aufmunterndem Beifall gehört und wiederholt worden; man war daher auf die Erscheinung dieses talentvollen Tonkünstlers zu dessen Gunsten vorbereitet. Seine zweite Symphonie, welche hier ebenfalls zum erstenmale und zwar 1827 und 28 aufgeführt worden war, hatte nicht in dem Maasse, wie die erstere Beifall gefunden, aber erhielt nun, da das Orchester sie in Gegenwart des Meisters selbst exact und feurig vortrug einen neuen Glanz. Innerer Zusammenhang, gefällige Gedanken, gute und tüchtige Ausarbeitung sind ihre Hauptvorzüge; nichts Affektirtes, keine blosse Ohrenlust, aber auch kein falscher Bombast ist in ihr zu vernehmen. So erhält sie auch verdienten Beifall. Nachdem nun Fräulein Grabau die bekannte und beliebte Cavatine aus Rossini's „Tankred“ recht nett vorgetragen, trat Herr Callivoda selbst auf und spielte ein von ihm gesetztes Konzertino für die Violine, — ich sage mit Recht spielte, denn die Leichtigkeit, Rundung, höchste Reinheit und Anspruchlosigkeit, mit welcher der junge talentvolle Mann vortrug, riss unwillkührkührlich alle Hörer zum Beifalle hin. Es schien gar nicht auf eine Kunstleistung abgesehen, und darum sprach der Vortrag des Künstlers weit leichter und entschiedener als die Anstrengungen prätentiöser Virtuosen an. Die Komposition war interessant und gefällig, der eingeflochtne Adagiosatz mit Gefühl erfunden und ausgeführt, alles in angenehmer Uebereinstimmung und im rechten Maasse. Eher hätte man noch länger zugehört. Das Terzett aus „Sargino,“ mit dem unbegleiteten Zwischensatze schloss den ersten Theil des Konzerts zu allgemeiner Befriedigung, denn es wurde höchst vollkommen von Fräul. Grabau, dem im Vortrag sehr fortgeschrittnen Bassisten Herr Pögner und dem Tenoristen Herrn Mentius, der jetzt leider von Leipzig abgegangen ist, vorgetragen. Die alle Geister erregende Ouvertüre zu Webers „Oberon,“ mit allem Feuer unsers Orchesters ausgeführt, begann den zweiten Theil, worauf Herr Kapellmeister Callivoda wiederum, durch eine von ihm komponirte Polonaise erfreute. Das erste Finale aus „Oberon“ mit vorhergehender Scene der Rezia beschloss, worin jedoch dem Singverein nicht Alles, wie sonst, gelang.

Im achtzehnten Abonnementskonzert wurde zuerst Beethovens Symphonie (F-dur), welche hier immer unter allen Symphonien des gefeierten Meisters am wenigsten gefallen hat, exekutirt. Mit dem Passagenwerk des Violoncell im Trio wollte es auch diesmal nicht recht fort, wie denn überhaupt diese Partie im hiesigen Orchester sehr viel zu wünschen übrig lässt. Fräulein Grabau trug eine Arie aus Paers „Achilles“ vor, Dem. Reinhold ein angenehmes Rondo

für das Pianoforte von Kallivoda und das schöne Terzett ans Beethovens „Fidelio": „Euch werde Lohn" u. s. w. (A-dur) beschloss den ersten Theil. Den zweiten eröffnet Spohrs Ouvertüre nnd Introduktion zur „Jessonda," trefflich ansgeführt. Hierauf trat Herr Kapellmeister Kallivoda nochmals anf vieles Verlangen auf und spielte ein von ihm komponirtes Adagio mit Variationen, welches den wackern Tonsetzer bei den Hörern ebenfalls in angenehmer Erinnerung erhalten wird. Wahrscheinlich werden die hier von ihm gehörten neuen Kompositionen in dem Bureau de Musique bald in Stich erscheinen. Ein hier anf dem Theater nie gehörter Chor ans „Jessonda:" „Edles, hohes Loos der Krieger," schloss anf angenehme Weise diesen musikalischen Abend.

Im nennzehnten Abonnements-Konzerte ward Haydns Schöpfnng gegeben. Die ansgezeichnete Aufführnng (welche nur den Fehler hatte, dass einige Chöre und hesonders die Schlussfuge des zweiten Theils zu schnell genommen wnrden), wnrde noch dadurch erhöht, dass Herr Mantins einen bedentenden Theil der Tenorsolopartie übernommen hatte und das mit Würde und Hoheit angethan mit Würde nnd Hoheit vortrug.

Im zwanzigsten und letzten Abonnements-Konzerte (2. April) hörten wir zuerst eine von dem rühmlich bekannten A. Methfessel (in Hamburg) handschriftlich eingesendete Ouvertüre seiner Komposition. Interessante Gedanken und tüchtige Durcharbeitung verrathen die Fortschritte welche dieser Tonkünstler zuletzt gemacht hat. Die Wirkung einer kräftigen Ausführnng war ganz zu seinen Gnnsten. Darauf sang Fränlein Graban die treffliche Scene aus Mozart's Figaro: „Gionse alfin il momento" begleitet von zwei Bassethörnern, mit beifallswerther Anstrengung, Herr Tretbar, welcher früher dem hiesigen Orchester angehörte trug dann das meisterhafte Klarinettkonzert (C-moll) von Spohr vor. Dem Mechanischen desselben ist er vollkommen gewachsen; dagegen vermissten wir die Tiefe und Wärme der Empfindunng, welche dasselbe zu seiner vollkommenen Wirkung erfodert und mit welcher wir es früher von Hermstedt, für den es Spohr komponirte, vortragen hörten. Den ersten Theil beschloss eine zum ersten Mal gegebene Hymne von Hummel mit obligater Solopartie (eigentlich Offertorium in Hasslingers Verlage in Wien erschienen, mit einem untergelegten dentschen Texte), welches Stück einen angenehmen Eindruck hervorbrachte. Den zweiten Theil füllte Beethovens grosse letzte Symphonie mit Chören (No. 9. D-moll) einzig und vollkommen aus. Sie ist durch diese Aufführnng dem hiesigen Pnbliknm wieder nm Vieles näher gerückt worden, obgleich bei der ungeheuren Schwierigkeit dieses Werks diese Aufführung noch lange nicht vollkommen genannt werden kann. Vorzugsweise aber sprach doch das Adagio cantabile nnd das erste Allegro an. So schloss dieses Abonnement, welches die bedentendsten Werke, der nenern Instrumentalmusik vorführte, mit dem riesenhaftesten derselben nnd zur Znfriedenheit aller billigen Theilnehmer.

Ansserdem wnrden in der letzten Zeit noch einige ausgezeichnete Konzerte von hiesigen und fremden Virtuosen gegeben, die ich hier noch anführe. Zuerst gab Fräulein Henriette Grnbau vor ihrer Abreise nach Bremen am 26sten März ihr Benefizkonzert, an welchem man das Einzige anszusetzen hatte, dass die Konzertgeberin des Guten zu viel auftischte, und an die Ermüdung des Pnbliknms nicht gedacht hatte. Sie trug darin die an Zahl nnd Gehalt einzige Konzertarie Beethovens: „Perfido, sperguiro" etc. mit einem in den Geist dieses trefflichen Tonstücks eindringenden Gefühle; später in Verbindnng mit dem Bassisten Pögner eines der gehallvollsten Duetten Rossini's (ans dessen Semiramide) brav nnd mit der technischen Rundung vor, welche solche Stücke verlangen. Am Schlusse des Abends sang sie noch ein ausgezeichnetes Lied: die Sehnsucht von Kuhlan mit der ansprechenden Herzlichkeit, die ihr in dieser Sphäre ganz vorzüglich zu Gebote steht. Den ersten Theil des Konzerts eröffnete eine hier noch nicht gehörte Ouvertüre vom Musikdirektor Marschner, als Einleitnng zu Kleists Drama: „der Prinz von Homburg" komponirt. Uns schien es, als wenn die originellen und interessanten Gedanken dieses Tonstücks sich noch nicht zu

einem gediegenen Gusse verbunden hätten, oder liess uns die Neuheit ihrer Verbindung und die darin angewendeten Massen dasselbe als bunt erscheinen? Den zweiten Theil eröffnete die wahrhaft grosse Ouvertüre zu Beethovens „Leonore,“ eine der genialsten und gewaltigsten Tonschilderungen dieses Meisters. Nun kamen noch drei Instrumentalleistungen an diesem Abende vor, die ich in aufsteigender Reihe anführe 1) Hummels Notturno à 4 mains für das Pianoforte von der kleinen niedlichen Tochter des geschätzten Musiklehrers und Mitgliedes des hiesigen Orchesters Klengel, nebst ihrem Vater, nett und rund, wie man es nur bei solcher Jugend fodern kann, 2) Adagio und Rondo für die Flöte von Lindpaintner, vorgetragen vorgetragen von dem Sohne des verdienten Stadtmusikus, Herrn Barth (Schüler des Herrn Belke), dessen Freiheit und Bestimmtheit im Vortrage noch recht viel Gutes von ihm erwarten lässt. Endlich 3) trat auch noch der eben damals in Leipzig mit einem bedeutenden Rufe angekommene Violinvirtuos, Herr von Praun aus Gefälligkeit für die Sängerin auf und trug Variationen für die Violine von Lafont vor, der dritte grosse Violinvirtuos, welchen wir in diesem Winter hörten. Sein Vortrag ist sehr eigenthümlich. Höchste Kraft und Reinheit des Tons scheint das Ziel seines Strebens zu sein. Er spielt mit langem Bogen und zieht einen sehr kräftigen Ton aus seinem Instrumente. Es ist bewundernswürdig, welche Schwierigkeiten er auf solche Weise überwindet; es kann aber auch nicht geläugnet werden, dass die Anwendung des langen Bogenstrichs alles leicht und scherzhaft Auszuführende etwas schwerfällig macht, dass man ferner die angeführte Absicht etwas zu sehr wahrnimmt, und dass trotz aller grossartigen Behandlung seines Instruments sein Spiel doch etwas Kaltes hat. In wiefern er, wie wir hörten, Aehnlichkeit mit Paganini habe, der Leipzig leider nicht ergiebig genug finden musste, um hier zu verweilen, können wir nicht bestimmen. Die zwei Konzerte, welche Herr v. Praun, oder wie es auf dem Anschlagezettel hiess Herr Sigismund *** im Theater veranstaltete, bestätigten uns in obiger Ansicht. Das letzte war sehr wenig besucht, und wir hörten bedauern, dass Herr v. P. keine gehaltvollere Kompositionen gewählt habe, um an ihnen sein grosses Talent zu zeigen. Endlich gab auch unsere Pianofortspielerin Fräul. Reichold noch in einem Konzerte im Theater auf, wobei sie von wahren Talenten, besonders von dem mit ausgezeichnetem Beifall aufgenommenen Flötisten, Herrn Kressner, freundlichst unterstützt wurde. Ihr Spiel wird immer präciser und geschmackvoller, was ihren Unterricht sehr empfiehlt.

Von den Leistungen des Interims-Theaters in der Oper ist nicht viel zu sagen; die im frühern Berichte genannte Mad. Streit und Hr. Löfler, ferner der junge sich kräftig ausbildende Bassist Pögner, der leider im Spiel noch ungeübt ist, ferner Herr Nabebl, der als Cosziusko im Vortrag einiger gefühlvollen Romanzen (in dem Singspiele „der alte Feldherr“) einzig ist und fast furore macht; endlich der Tenorist Forner, dessen etwas schwache, aber angenehme Stimme und Weise sich gewiss bald mehr bemerkbar machen wird, dies sind die einzigen Personen, welche man in der Oper hören kann. „Der Barbier von Sevilla,“ „Zauberflöte,“ „Opferfest,“ „Teufelstein,“ sind die wichtigsten unter den grössern Opern, welche die Gesellschaft gegeben hat. In den ersten dreien half die als Gast auftretende Mad. Kressner, geb. Pohlmann aus. Ihre grosse technische Fertigkeit ward allgemein anerkannt; wir bedauerten nur, dass die Sängerin, wie es hiess, während ihrer Leistungen so wenig bei Stimme war.

Ich gedenke noch der grossen Aufführungen, welche, wie immer, hier in der Nähe von Ostern zusammenfielen. Erstens eine würdige Aufführung des Mozartschen Requiems in dem Konzerte zum Besten der Armen am Palmensonntage. Neben diesem Werke wurde noch der herrliche Pilgergesang von Naumann vorgetragen (aus dessen Oratorium i pellegrini), und der Trauermarsch auf den Tod eines Helden vom Musikdirektor Polenz sehr geschickt für Blasinstrumente gesetzt. Die Theilnahme des Auditoriums war, wie gewöhnlich, an diesem Konzerte nicht zahlreich, da mehrere Feierlichkeiten auf diesen kirchlichen Tag fallen. 2) Die Aufführung des

Graunschen Oratoriums „der Tod Jesu“ an demselben Tage in der Thomas-Kirche und die Wiederholung desselben am Charfreitage in der zweiten Hauptkirche. Wir haben auch bei dieser gut vorbereiteten und ausgeführten Darstellung die Bemerkung wiederholt, dass die Arien, wenige ausgenommen, das Interesse verloren haben; dagegen die Chöre und vorzüglich der Schlusschor!, noch in ihrer alten Würde stehen und auf die religiöse Empfindung wirken. Unter den Solis wurde vorzüglich das Duett im zweiten Theile gut vorgetragen. Drittens ward dem hiesigen Musikverein, der sich auch im Laufe dieses Winters durch mehrere gehaltvolle musikalische Aufführungen auf rühmliche Weise thätig gezeigt hat, vergönnt, Friedr. Schneiders neuestes Oratorium: Pharao zu seiner bisher seit einigen Jahren statt gefundenen Aufführung am Charfreitage (in der Universitätskirche) zu geben. Der Berichterstatter muss die Uebrrzeugung aussprechen, dass ihm seit dem Weltgericht dieses Meisters keines seiner Oratorium so viel Interesse gewährt hat. Schneider scheint hier durch seinen Stoff, der ihm mehr Mannigfaltigkeit in der Schilderung darbot, zu einem andern Weg veranlasst worden zu sein. Die Melodie ist in diesem Oratorium glücklicher bedacht, die Gesangpartien sind bedeutender, sondern sich mehr von einander ab, Alles ist kürzer, wirksamer, zuweilen mehr weltlich, als in frühern Werken; der Tonsetzer hat die Aufmerksamkeit des grossen Publikums nicht durch viele Fugen ermüdet; er hat nur eine — aber freilich doppelt lange am Schlusse des Ganzen angebracht und sich dadurch gleichsam schadlos halten wollen. Neu ist, dass der erste Theil gar mit einem Solo schliesst, mit der Erlaubniss, welche Pharao den Kindern Israel giebt, von dannen zu ziehen, worauf ein kurzer marschmässiger Instrumentalsatz folgt, welcher sehr gut wirkt. Anlangend die Auffassung jenes Spruchs: „Ihr Kinder Israels zieht hin in Frieden,“ so ist man zweifelhaft gewesen, ob Pharao zu solcher Milde erweicht werden durfte; allein der Dichter, der im Uebrigen durch Kürze und lyrische Kraft seiner Schilderungen dem Komponisten besser als im andern vorgearbeitet hat, hat es offenbar so gewollt und Pharao sehr schwankend dargestellt. Was die Karakteristik der Aegypter und Hebräer anlangt, so muss man bedenken, dass der Kirchenkomponist in den Mitteln dazu mehr, als ein Orchesterkomponist beschränkt ist, und von dieser Seite beobachtet, kann man die Mässigung und Erfindung unsers Komponisten nur loben. Zu den trefflichsten Stücken gehört die Vision der Miriam No. 5. — Die Aufführung war hinsichtlich der Solopartien vorzüglich beifallswerth; in den Chören ist seit einiger Zeit in unsern Aufführungen ein Missverhältniss, indem die Bässe häufig die Mittelstimme übertäuben. In dem Doppelchor konnte man die Aegypter nicht mit Klarheit heraushören. Wahrscheinlich wird der Komponist, der dieses gelingende Werk zum ersten Male in grösster Oeffentlichkeit an dem Musikfeste in Nordhausen selbst zur Aufführung bringen wird, wenn die Mittel, die er dort vorfindet, es irgend gestatten, hierin was er gewollt deutlicher hervorzuheben suchen. Dank ihm für seinen rastlosen Eifer in dieser Gattung. — W.

5. Allerlei.

Mein lieber Herr Redakteur!

Ich habe immer den Kopf geschüttelt, wenn der Kantor mir aus einer musikalischen Zeitung oder Zeitschrift Aufsätze von berühmten und gelehrten Männern vorlas und dann jeden Augenblick etwas besser wissen wollte, als der Verfasser. Da hat er mich denn schon oft einen Thoren gescholten, dass ich alles glaube, was gedruckt sei. „Gerade in der Musik hat schon Mancher oben an gesessen“ — sagt er — „und, was er gelehrt, ist als ein Evangelium nachgebetet, aber immer nicht länger, als wo ihn ein Anderer zum falschen Propheten gemacht. Glaube mir, Revisor, in der Musik wären wir viel weiter, wenn jeder sein Schärflein zum Ganzen beitrüge und an den Tag brächte, was er wüsste oder zu wissen meinte, und wär's auch kaum einen Groschen werth; denn aus mehreren Groschen wird am Ende ein Thaler. In der Kunst gilt mir wahrlich, was Pater Brey sagt:

›Da darf kein einzeln Geschöpf hinein,
Mäus' und Ratten, Flöh' und Wanzen
Müssen alle beitragen zum Ganzen.

„Und dass Du meinst, was wir so Sonntags Nachmittags mit dem Pfarrer über Musik reden und spekuliren und kalkuliren und disputiren und ausheckern, damit dürfe man sich nicht aufs Blachfeld wagen, das ist ganz verkehrt. Dass wir dabei weder im Kopfe noch an den Wänden grosse Bibliotheken haben, weiss ich wohl; aber

›Es treib's ein Jeder, wie er kann;
Ein kleiner Mann ist auch ein Mann.‹

Wenn nun der Pfarrer solchen Reden des Kantors Beifall schenkte und gar meinte, ich solle — weil ich (wegen meiner geringen Gelehrsamkeit) eine leserliche Hand schreibe — die Verhandlungen von den Sonntag-Nachmittagen zu Papier bringen; man könne das Beste davon vielleicht zum Drucke befördern: so war ich bedachtsam genug, das Gespräch anderswohin zu leiten. Jetzt hat aber die Geistlichkeit ganz oben gefasst und ich muss mich ergeben. Mit einem ganzen Packen Bücher war der Pfarrer von der Stadt zurückgekommen. — „Kinder," — sagte er — „allerlei schöne Sächelchen! Und, was meint Ihr, einen Brief von dem Marx aus Berlin habe ich gelesen (der Pfarrer kommt denn in der Stadt oft mit allerlei absonderlichen Leuten zusammen); der sagt — und wenn auch nur der Pauker eine bessere Art erfunden, sein Fell zu spannen, so sollte er es zum Gewinn der Kunst vom Munde geben." —

„Bravo!" — fiel der Kantor ein — „und jetzt, Revisor, schreibst Du oder Du magst Deine vierhändigen Mozartschen Sachen allein spielen. Das schicken wir dem Marx, und, was er davon nicht gebrauchen kann, das mag er unter den Tisch werfen."

„Fiat" — sagte der Pfarrer — „und, weil ich doch vierhändige Sachen nicht ohne den Kantor spielen kann, so nehmen Sie es mir nicht übel, lieber Herr Redakteur, dass ich Sie mit diesem Schreiben behellige.

Vorab möchte ich gerne wissen, warum Sie in dem Briefe, den der Pfarrer gelesen, mit dem Pauker so dünne thun, als wenn er kaum zur Armee und allenfalls nur zur Bagage gehörte. In den jetzigen Opern, höre ich, soll ja der Pauker eine Hauptperson spielen, und ein guter Pauker, glaube ich, ein Virtuose auf der Pauke wollte ich sagen, ist gar eine Seltenheit. Ein einziges Mal habe ich einen solchen gehört. Ueber der Orgel war er postirt und vom Altare her hörte man den Donner in Haydns „Jahreszeiten" murmeln, rollen und verhallen; und ein Ohren-Argus hätte keinen einzelnen Schlag wahrnehmen können. Die Damen begannen auch sogleich über schwüle Luft zu klagen. Das will doch wahrlich mehr sagen, als wenn (wie ich wirklich gedruckt gelesen) die Artilleristen bei der Belagerung von Gibraltar der dummen Milch auf die Nase gebunden haben, dass ein Gewitter sei. Und hinterdrein in der Schlacht von Viktoria schlug beregter Pauker einen Kanonenschuss auf sein Instrument, der — wenigstens einem Pistolenschusse so glich, wie ein Ei dem andern, so dass ein junger Herr, der, wie ich hörte, ein gefährliches Duell zu bestehen hatte, totaliter in eine Art von Vibration gerieth.

Aber was sagen Sie denn zu der Trommel! Spanier habe ich gut trommeln hören; das war indessen nichts gegen einen Italieuer, einen Seiltänzer, der recht hübsch die Violine spielte, den ich aber weit lieber trommeln als geigen hörte. Wenn er seinen Wirbel anwachsen liess, so war es dem Ohre nicht anders, als wenn eine grosse Rakete eben in die Luft absegelt, und sein crescendo und decrescendo war besser abgemessen, als man es bei manchem Bläser findet.

Doch um noch einmal auf die Gewitter zurückzukommen, so werden Sie dergleichen öfter als ich auf dem Pianoforte haben darstellen hören Das ist doch gar niedlich, wenn es zuerst senz. sord. so leise säuselt, dann die Regentropfen fallen, dann (früher muss es eigentlich nicht geschehen) die Kerzen ausgelöscht werden, dann ein sanftes cantabile, hinterdrein aber der eigentliche Donner sich hören lässt, und hinter dem Donner der Blitz im verminderten Septimenakkord Alles, zuweilen auch die Saiten, zerschmettert. Von dergleichen mag unser Pfarrer gar nichts hören. Er sagt immer — die Musik solle den Menschen und seine Empfindungen aussprechen suchen; da behalte sie doch den Rang des Mimen; wolle sie aber das Grandiose in der Natur nachäffen, so sinke sie zur Marionette hinab; und gar am Pianoforte eine Gewitter-

Musik abklimpern, das heisse ein Miniatur-Gemälde aus Grossfolio auf Sedezformat reduciren.

Als ich einen gewissen Virtuosen zum ersten Male hörte, kam in seinem Gewitter ein Thema aus „Fanchon“ vor (vielleicht des Gegensatzes wegen, weil eben diese Oper nichts Gewitterhaftes hat). Ein Jahr später hörte ich ihn wieder; wie ich aber dasselbe Thema aus „Fanchon“ vernahm, da fiel mir bei, dass rückkehrende Gewitter gefährlich sein sollen, und eilends lief ich aus dem Konzertsaale. Sie werden doch, Herr Redakteur, den für dergleichen gebräuchlichen Ausdruck kennen. Die Virtuosen nennen es „freie Phantasie.“ Der Kantor aber hat dafür einen andern terminum, den ich nicht recht verstehe; er sagt: „Stereotypen sind es.“

Uebrigens müsste der Kantor dergleichen Aussprüche billig nicht so allgemein stellen; denn vor mehrern Jahren habe ich einen Mann kennen gelernt, der zwei und drei ihm gegebenen Themen geschmackvoll zu verbinden und — wie verständige Leute behaupten — regelrecht zu bearbeiten wusste, ohne dass man je abgenutzte Variationen - Touren zu hören bekam. War's beim Glase Wein Mitternacht geworden, dann tauchte es erst recht bei ihr auf; und wollte man Morgens zwei Uhr anseinandergehen, so war es ihm das liebste Valet, wenn man zum Schlusse die Priester-Chöre aus der Zauberflöte mit ihm sang. — Wie der Geschmack doch verschieden ist! Ich will Ihnen auch wohl sagen, wie der Mann heisst. Er nennt sich Zöllner, und dass er noch mehr kann als Brodt essen, werden Sie wohl aus seinen zwei Sonaten, welche von ihm erschienen sind, verspürt haben.

Von einem Konzerte, was der Pfarrer in der Stadt hörte, schien er nicht sehr erbaut zu sein. „Mit einer Ouvertüre zu einer funkelnagelneuen Hexen-Oper“ — so sagte er — „begann's. Ich glaube gar, sie wollen es dem Napoleon nachahmen, der so viel Cuirassiere angeschafft hat; denn kaum zwei Takte bekommt man zu hören, welche nicht doppelt und dreifach mit Blech beschlagen wären. Nachdem mir nun viel gräuliche Akkorde vorgedröhnt waren und ich hoffte, es werde mit dem Allegro die Sonne aufgehen, da kam statt dessen Schattenspiel an der Wand. Ohngefähr fünf bis sechs Themen, à Person im Durchschnitte etwa ein Dutzend Takte lang, durch Brücken, wie sie der gewöhnlichste Potpourrifabrikant zu bauen weiss, verbunden, marschirten hintereinander her und gebrauchten eine, im siebenjährigen Kriege schon vom fliegenden Corps häufig benutzte, Kriegslist; denn wie das letzte Thema passirt war, kam das erste wieder und nach ihm in aller Ordnung der ganze Zug. Neben mir“ — so sprach der Pfarrer weiter — „sagte Jemand: Ein Mühlrad treibt sich mir im Kopfe herum. — Mir auch, erwiederte ich, und das scheint mir gewiss, dass es nur vom Winde oder vom Wasser getrieben sein könne.

„Und glaubt's nur, Kinder“ — so fuhr der Pfarrer fort — „wir alle drei erleben es noch, dass die ganze jetzige Musica infernalis mit all ihrem Teufelsdreck wieder verschwindet. Still stehen kann dergleichen nicht und mit dem Ueberbieten wird's auch wohl nicht mehr gehen wollen. Die Sauce, welche sich von Teufeln und Hexen zusammenrühren lässt, wird zu flach; man bringt einen wandernden Leichnam, d. h. ein Menschenaas, auf die Bühne; das Grauen ist bis zum Ekel potentiirt. Was nun noch? Gewiss kommt eine Zeit und, ich glaube, bald, wo den Leuten wider beifällt, dass man den Weg in die Erde nicht weit verfolgen kann, weil man sehr bald auf Wasser stösst, dahingegen aber die Mongolfiere, heitern Fluges, viel weiter nach oben steigt. Hieraus werden Sie nun unser Conventikul sattsam kennen gelernt haben und schmeichle ich mir mit der Hoffnung, Sie werden sich aus diesem, meinerseits heimlich vorausgeschickten, Briefe schon überzeugen, dass jedes Auflehnen gegen angesehene Leute und jede gewagte Behauptung, welche sich in meinen künftigen Berichten über die Sonntag-Nachmittags-Ergebnisse finden möchte, nur dem Pfarrer und dem Kantor zur Last falle; denn diese beiden, nicht ich, haben allerlei Grundsätze. So z. B. sagt der Kantor, — wenn man den Hut abnehmen wolle, solle man erst bedenken, vor wem? — Und der Pfarrer fügt dann hinzu: „Kinder, am Ende hat doch auch jeder Mensch die Nase nur mitten im Gesichte.“ Sie sehen wohl, lieber Herr Redakteur, dass ich gegen dergleichen nicht aufkommen kann; denn das sind gelehrte Leute, ich aber verbleibe (falls ich nicht Beförderung erhalten sollte) bis zum künftiegen ersten Berichte

Ihr

dienstwilliger Revisor Joh. Fromm
zu Haiddorf.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 6. Juni. Nro. 23. 1829.

3. Beurtheilungen.

Biographie W. A. Mozart's.

(Schluss.)

Mozart verliess nun die erzbischöflichen Dienste, indem er jetzt seine Entlassung eingab, die man aber nicht annehmen wollte, weil sich der Graf A. alle mögliche Mühe gab, Mozart's Entschluss zu ändern, um ihn wieder nach Salzburg zu bringen. Er stellte ihm vor, dass für ihn Wien nicht der Ort sei, wo er sein Glück machen werde, das Publikum sei wandelbar, und wende *nach kurzer Zeit* schnell einem Neuern seine Gunst zu, und komme in einer so grossen Stadt ganz in Vergessenheit. Hierauf antwortete Mozart: „Die Wiener sind wohl Leute, die gern abschiessen — aber nur am Theater, und mein Fach ist zu beliebt hier, als dass ich mich nicht souteniren sollte. Hier ist doch gewiss das Klavierland! — und dann, lasse ich es zu, so wäre der Fall erst in etlichen Jahren, eher gewiss nicht." — Mozart bestimmte nun Wien zu seinem Wohnplatze, weil ihm die Stadt, ihre Sitten und die Schönheit ihrer freundlichen Bewohner gefielen. Sein Wunsch war, sich Ehre, Ruhm und Geld zu machen. Und er hoffte auch, dass er seinem Vater mehr nützlich sein könne, als in Salzburg, welche Hoffnung auch in Erfüllung ging, indem er von Zeit zu Zeit ihm zehn bis dreissig Dukaten schickte. Der Weg nach Prag war ihm jetzt weniger verschlossen, als wenn er in Salzburg geblieben wäre.

Er beschäftigte sich nun mit Klavier-Unterricht, mit der Komposition, indem er sechs Sonaten auf Subskription herausgab, und mit dem Studiren der Händelschen Fugen. Dazu kamen noch die häufigen Bestellungen von den höchsten Personen, um dort zu spielen.

Bald nachdem Mozart seinen Aufenthalt in Wien aufgeschlagen hatte, fasste der unvergessliche Kaiser Joseph II. den seiner so würdigen Gedanken, den Geschmack an italienischen Opern durch die Unterstützung deutscher Singspiele und Sänger zu verdrängen, und für das Vaterländische mehr zu stimmen. Er versammelte daher die besten Sänger und Sängerinnen, und liess von Mozart eine deutsche Oper setzen. Für diese Virtuosen schrieb Mozart die liebevolle Musik zu Bretzner's Entführung aus dem Serail, 1782. Die Sänger und Sängerinnen, für die Mozart zu schreiben hatte, waren Mlle. Cavalieri, Mlle. Tayber, Mr. Fischer, Mr. Adamberger, Mr. Dauer und Mr. Walter. Das Buch erhielt Mozart den 31. September 1781, worüber er eine so grosse Freude hatte, dass er schon in den ersten zwei Tagen zwei Arien und ein Terzett, welches den ersten Akt beschliesst, fertigte. Die Oper selbst hätte nach früherm Antrage schon um die Mitte des Septembers aufgeführt werden sollen, allein verschiedener Hindernisse und Hof-Festivitäten wegen kam sie erst im folgenden Jahre den 13. Juli 1782 zur Aufführung.

Die Oper selbst wurde auf Befehl des Kaisers nach vielen gemachten Proben den 12. Juli zum ersten Male mit dem rauschendsten Beifalle und mit Wiederholung der meisten Stücke, ungeachtet der gespielten Kabalen, aufgeführt. Dieses allgemeine grosse Aufsehen, welches sie das erste Mal einerntete, blieb bei den schnell auf einander folgenden Aufführungen bei gedrängt vollem Hause in dem nämlichen Grade.

Mozart schreibt unter andern:

Wien, den 27. Juli 1782.

Meine Opera ist gestern allen Nannerln zu Ehren mit allem Applause das dritte Mal gegeben worden, und das Theater war wiederum, ungeachtet der erschrecklichen Hitze, gestrotzt voll. Künftigen Freitag soll sie wieder sein, ich habe aber dagegen protestirt, denn ich will sie nicht so auspeitschen lassen. Die Leute, kann ich sagen, sind recht närrisch auf diese Oper. Es thut Einem doch wohl, wenn man solchen Beifall erhält. Ich hoffe, Sie werden das Original richtig erhalten haben. Liebster, bester Vater! Ich muss Sie bitten, um Alles in der Welt bitten, geben Sie mir Ihre Einwilligung, dass ich meine liebe Constanze heirathen kann.

Der Kaiser Joseph, der im Grunde von der neuen und tief eindringenden Musik entzückt war, sagte wegen der Musik zu dieser Oper zu Mozart: „Gewaltig viel Noten, lieber Mozart!“ — „Gerade so viel, Ew. Majestät, als nöthig ist,“ versetzte dieser mit jenem edlen Stolze und der Freimüthigkeit, die grossen Geistern so gut steht. Mozart hatte wohl bemerkt, dass der Kaiser ein fremdes Urtheil ausgesprochen hatte, sagt der österreichische Plutarch.

Sonderbar genug! Als Bonaparte die vortreffliche Komposition Chérubini's auf den Tod des General Hoche gehört hatte, sagte er: „Wahrhaftig, eine herrliche Musik, liebster Chérubini! aber viel Noten drin.“ Dieser antwortete darauf gerade wie Mozart dem Kaiser.

Die Entführung aus dem Serail wurde von Mozarts Freunden auch die Entführung aus dem Auge Gottes deshalb genannt, weil das Haus so hiess, woraus Mozart seine Braut, deren Mutter ihre Einwilligung versagte, so zu sagen entführte, denn er führte sie heimlich daraus zu der Baronin Waldstetten.

Zu Ende Julius des Jahres 1783 stattete Mozart mit seiner Frau dem Vater in Salzburg einen Besuch ab. Schlechte Umstände hatten ihn diese Reise mehrere Monate verzögern lassen, und noch, wie er abreiste, war er in traurigen, — so dass, wie er in den Wagen stieg, ein Gläubiger ihn nicht fort lassen wollte, ohne seine 30 Fl. bekommen zu haben. Es ward Mozart schwer, sie zu entbehren.

Bisher lebte Mozart, ungeachtet seines grossen Ruhmes, ohne Anstellung, also ohne bestimmte Einkünfte. Klavier-Unterricht und abonnirte Konzerte für einen geschlossenen Zirkel des vornehmen Adels waren noch die ergiebigsten Quellen seiner Einkünfte, wobei sich in einer Stadt, wie Wien, sicher nichts ersparen liess. So hatte er vom 11. Febr. 1785 an Subskriptions-Konzerte auf sechs Freitage. Jede Person bezahlte für alle zusammen 3 Dukaten.

In dieser Zeit (Frühling 1785) schienen Mozarts Umstände die besten jemals gewesen zu sein, oder wo er wenigstens die meiste Einnahme gehabt hatte.

Im Jahre 1785 gab er die seinem Freunde, dem Kapellmeister Joseph Haydn dedicirten sechs Quartette im Stich heraus.

In eben diesem Jahre schuf Mozart auch seinen Davidde penitente.

Im darauf folgenden Jahre 1786 den 3. Febr. hatte er auf Befehl des Kaisers Joseph für Schönbrunn den Schauspiel-Direktor geschrieben, eine Operette, bestehend aus Ouvertüre, zwei Arien, einem Terzett und Vaudeville — für Mad. Lang, Mademoiselle Cavaglieri und Mr. Adamberger.

Eben zu der Zeit machte das französische Lustspiel von Beaumarchais, „Figaro,“ sein Glück, und kam auf alle Theater. Mozart ward vom Kaiser Joseph dazu bestimmt, diesem Lustspiele, nachdem es in ein Singspiel umgegossen worden, auch auf dem italienischen Operntheater durch seine Musik Celebrität zu verschaffen. Es wurde in Wien von der italienischen Operngesellschaft aufgeführt. Wenn es wahr ist, was man allgemein als wahr erzählt, und was sich bei so vielen glaubwürdigen Zeugen freilich nicht in Zweifel ziehen lässt, dass die Sänger aus Hass, Neid und niedriger Kabale bei der ersten Vorstellung durch vorsätzliche Fehler sich alle mögliche Mühe gegeben haben, die Oper zu stürzen: so kann der Leser daraus schliessen, wie sehr diese Faktion die Ueberlegenheit des Genie's in Mozart fürchtete, und wie wahr es sei, was ich kurz vorher bei Gelegenheit der Entfüh-

rung aus dem Serail bemerkt habe. Dieser feige Bund verdienstloser Menschen blieb bis an das frühe Ende des unsterblichen Künstlers in voller Thätigkeit, ihn zu hassen, zu verläumden, und seine Kunst herabzusetzen. Welchen Kampf hatte Mozart's Geist zu bestehen, bis er vollkommen triumphirte! Man erzählt, dass die Sänger durch eine ernste Warnung des seligen Monarchen zu ihrer Pflicht gewiesen werden mussten, da Mozart voll Bestürzung zwischen dem zweiten Akte zu ihm in die Loge kam, und ihn darauf aufmerksam machte.

Sein Honorar für le nozze de Figaro war in Wien nach dem Gebrauche der Ertrag der dritten Vorstellung, der gering gewesen sein muss; denn die Oper gefiel damals nur Wenigen. Hierdurch gekränkt, blieb Mozart bis kurz vor seinem Tode entschlossen, für Wien keine Oper mehr zu schreiben, sondern trat in Verbindung mit Guardasoni, dem sehr unterrichteten, aber nach italienischer Weise kärglich steuernden Unternehmer jener kleinen vortrefflichen italienischen Gesellschaft, die zu Prag, Warschau und Leipzig abwechselnd Opern gab. Dieser zahlte für jede 100 Dukaten, mit Vorbehalt der Partitur für sich. So entstanden Don Juan, Cosi fan tutte und Clemenza di Tito. Die Stände bezahlten diese. Von jenem machte ihn abwendig Schickaneder, Unternehmer, Direktor, Dichter und erster Komiker des Vorstadt-Theaters an der Widen zu Wien, ein kecker, possirlicher, lockerer Zeisig.

Im nämlichen Jahre 1787 gegen den Winter kam Mozart vermöge seines Akkordes wieder nach Prag, und vollendete da die Krone aller seiner Meisterwerke, die Oper: „Il dissoluto punito," oder „Don Giovanni." Vollendet hatte er sie den 28. Octbr. bis auf die Ouvertüre. Den 4ten November wurde sie zum ersten Male gegeben. Die Böhmen sind stolz darauf, dass er durch eine so erhabene und aus der Tiefe seines Genie's geschöpfte Musik ihren guten Geschmack erkannte und ehrte. „Don Juan ist für Prag geschrieben:" — mehr braucht man nicht zu sagen, um zu beweisen, welchen hohen Begriff Mozart von dem musikalischen Sinne der Böhmen hatte.

Am 28. Mai d. J. 1787 verlor Mozart seinen Vater. Diesem durch die musikalische Erziehung seines Sohnes für die Kunstgeschichte ewig denkwürdigen Manne wurde das Glück nicht zu Theil, seines Sohnes Meisterwerk: „Il Dissoluto punito," o. e. „il Don Giovanni," zu hören, oder doch wenigstens die Nachricht von dieser Oper über ihren errungenen ungetheilten höchsten Beifall erleben zu können.

Mozart schrieb noch kurz vorher an seinen Vater:

Nun höre ich aber, dass Sie wirklich krank seien! Wie sehnlich ich einer tröstenden Nachricht von Ihnen selbst entgegen sehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen, und ich hoffe es auch gewiss, obwohl ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer in allen Dingen das Schlimmste vorzustellen. Da der Tod, genau genommen, der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern sehr viel Beruhigendes und Tröstendes!

Im Jahre 1789 im April machte Mozart durch Prag über Leipzig und Dresden nach Berlin eine Reise mit dem Fürsten von Lichnowsky, seinem Scholar, der ihm Platz in seinem Wagen bis Berlin angetragen hatte.

Aus einem seiner Briefe von Berlin aus sieht man, dass er in Potsdam gewesen, nach Leipzig zurückgegangen, und wieder in Berlin war.

Als Mozart das zweite und letzte Mal in Berlin ankam, war es gegen Abend. Kaum ausgestiegen, fragte er: Giebt's diesen Abend nichts von Musik hier?

Marqueur. O ja, so eben wird die deutsche Oper angegangen sein!

Mozart. So? Was geben sie heute?

Marqueur. „Die Entführung aus dem Serail." —

Mozart. Scharmant! rief er lachend.

Marqueur. Ja! es ist ein recht hübsches Stück. Es hat's komponirt — wie heisst er nun gleich —

Indessen war Mozart im Reiserocke, wie er war, schon fort. Im Theater bleibt er ganz am

Eingange des Parterre stehen, um da ganz unbemerkt zu lauschen. Bald freut er sich zu sehr über den Vortrag einzelner Stellen, bald wird er aber auch unzufrieden mit dem Tempo, bald machen ihm die Sänger und Sänger und Sängerinnen zu viel Schnörkeleien — wie er's nannte; kurz, sein Interesse wird immer lebhafter, und er drängt sich bewusstlos immer näher und näher dem Orchester zu, indem er bald dies, bald jenes, bald leiser, bald lauter brummt und murret, und dadurch den Umstehenden, die auf das kleine unscheinbare Männchen im schlechten Oberrocke herabsehen, Stoff genug zum Lachen giebt — wovon er aber natürlich nichts weiss. Endlich kam es zu Pedrillo's Arie: „Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite" u. s. w. Die Direktion hatte entweder eine unrichtige Partitur, oder man hatte darin verbessern wollen und der zweiten Violine bei den oft wiederholten Worten: „Nur ein feiger Tropf versagt," Dis statt D gegeben. Hier konnte Mozart sich nicht länger halten; er rief fast ganz laut in seiner freilich nicht verzierten Sprache: „Verflucht! wollt Ihr D greifen!" — Alles sahe sich um, auch mehrere aus dem Orchester. Einige von den Musikern erkannten ihn, und nun ging es wie Lauffeuer durch das Orchester, und von diesem auf die Bühne: Mozart ist da! — Einige Schauspieler, besonders die sehr schätzbare Sängerin Mad. B., die die Blondine spielte, wollte nicht wieder heraus auf das Theater. Diese Nachricht lief rückwärts an den Musik-Direktor, und dieser sagte sie in der Verlegenheit Mozarten, der nun rasch bis hinter ihn vorgerückt war. Im Augenblicke war dieser hinter den Koulissen: „Madame," sagte er zu ihr, „was treiben Sie für Zeug? Sie haben herrlich, herrlich gesungen, und damit Sie's ein andermal noch besser machen, will ich die Rolle mit Ihnen einstudiren."

Als es in Berlin bekannter wurde, dass Mozart da sei, wurde er überall, besonders auch von Friedrich Wilhelm II. äusserst günstig aufgenommen. Dieser Fürst schätzte und bezahlte bekanntlich nicht nur Musik ungemein, sondern war wirklich — wenn auch nicht Kenner, doch geschmackvoller Liebhaber. Mozart musste ihm, so lange er in Berlin war, fast täglich vorphantasiren und öfters auch mit einigen Kapellisten Quartett in des Königs Zimmer spielen. Als er einmal mit dem König allein war, fragte ihn dieser, was er von der Berliner Kapelle halte. Mozart, dem nichts fremder als Schmeichelei war, antwortete: „Sie hat die grösste Sammlung von Virtuosen in der Welt; auch Quartett habe ich nirgends so gehört, als hier: aber wenn die Herren alle zusammen sind, könnten sie es noch besser machen." Der König freute sich über seine Aufrichtigkeit, und sagte ihm lächelnd: „bleiben Sie bei mir, Sie könnten es dahin bringen, dass sie es noch besser machen! Ich biete Ihnen jährlich dreitausend Thaler Gehalt an." — „Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen?" — sagte der brave Mozart und schwieg gerührt und nachdenkend. Man bedenke, dass der gute Mozart den Kaiser nicht verlassen wollte, der ihn damals noch darben liess. Auch der König schien hierbei gerührt, und setzte nach einer Weile hinzu: „Ueberlegen Sie sich's — ich halte mein Wort, auch wenn Sie in Jahr und Tag erst kommen sollten."

Der König erzählte nachher dieses Gespräch verschiedenen Personen, unter andern auch der Gattin Mozart's selbst, als sie nach ihres Mannes Tode nach Berlin kam, und von dem Gönner ihres verstorbenen Mannes sehr ansehnlich unterstützt wurde.

Mozart reiste, voll von diesem Vorschlage, nach Wien zurück. Er wusste, dass ihn hier wieder Neid, Kabale mancherlei Art, Unterdrükkung, Verkennung und Armuth erwarten würden, da er vom Kaiser damals noch so gut als Nichts Gewisses bekam. Seine Freunde redeten ihm zu — er wurde zweifelhaft. Ein gewisser Umstand *), den ich nicht erzähle, an dem Mozart sich selbst nicht rächen wollte — bestimmte ihn endlich. Er ging zum Kaiser und bat um seine Entlassung. Joseph, dieser so oft verkannte, so oft geschmähte Fürst, dem seine Fehler von seinen Unterthanen erst aufgezwungen und eingepresst wurden, dieser liebte Musik und besonders Mozart'sche Musik von Herzen.

*) Dieser Umstand war Salomons Erscheinen in Wien, um J. Haydn und Mozart zu seinen Konzerten in London zu engagiren. —

Er liess Mozarten jetzt ausreden und antwortete dann: „Lieber Mozart, Sie wissen, wie ich von den Italienern denke: und Sie wollen mich dennoch verlassen?“

Mozart sah ihm ins ausdrucksvolle Gesicht und sagte gerührt: „Ew. Majestät — ich — empfehle mich zu Gnaden — ich bleibe! Und damit ging er nach Hause.

Aber, Mozart, sagte ihm ein Freund, den er dann traf und dem er den Vorgang erzählte, warum benutztest Du denn nicht die Minute und verlangtest wenigstens festen Gehalt?

„Der Teufel denke in solcher Stunde daran!“ sagte Mozart unwillig.

Kaiser Joseph kam später aber selbt auf die Idee, Mozarten, der bis jetzt nur Anwartschaft auf einträgliche Stellen und einen Titel hatte, — einen wenigstens einträglichen Gehalt zu bestimmen, und befragte darüber seinen Kammerdiener Strack, der seinem sparsamen Fürsten gefällig sein wollte, den er aber freilich hier am wenigsten hätte befragen sollen. Auf die Frage des Kaisers, der, wie jeder grosse Herr, nicht wusste, was zum Leben eines Bürgers gehörte, und dem eine Null mehr oder weniger, nicht viel mehr als eine Null war, — auf die Frage, wieviel man Mozarten anweisen müsse, schlug jener 800 Fl. jährlich vor. Der Kaiser war es zufrieden und die Sache war abgemacht. Mozart bekam also nun jährlich 800 Fl. — in Wien. Die Verbesserung seiner Lage war dadurch unbeträchtlich; denn sein Miethzins war im Jahre 1785 schon 460 Fl. Und dennoch blieb er nach wie vor bei Joseph und erinnerte diesen mit keinem Worte an dergleichen Verhältnisse.

Als Mozart einst sein Einkommen, wie es im Oesterreichischen heisst, fatiren musste, schrieb er in ein versiegeltes Billet:

„Zu viel für das, was ich leiste; zu wenig für das, was ich leisten könnte.“ — Der Hof hatte ihm nämlich in seiner Eigenschaft als Kammer-Kompositeur niemals einen Auftrag gegeben.

Im Jahre 1790 vollendete Mozart die Opera buffa: „Cosi fan tutte,“ welche er im Frühjahre dieses Jahres für die italienische Oper in Wien unternahm.

Der Türkenkrieg und der dadurch am 20sten Febr. 1790 veranlasste Tod des unvergesslichen Josephs raubte auch Mozarten eine grosse Stütze seiner Hoffnungen; er blieb Kapellmeister mit 800 Fl. und ohne Wirkungskreis!

Im Jahre 1790 reiste Mozart zur Kaiserwahl nach Frankfurt. Nach Lipowsky hat er dort mit dem Musik-Direktor des Fürsten von Oettingen-Wallerstein, den er den Papa der Klavierspieler zu nennen pflegte, dem Kammerjunker von Becker, ein Klavier-Konzert zu vier Händen gespielt. Er scheint damals in sehr schlechten Umständen gewesen zu sein, und diese Reise nur gemacht zu haben, um ihnen, wo möglich aufzuhelfen.

Er reiste über München zurück. Um diese Zeit rückte aber auch Mozarts Ende heran: er sollte den grossen Monarchen, über welchen sich Friedrich der Grosse folgendermaassen erklärte: „Kurz, es ist ein Kaiser, wie Deutschland lange keinen gehabt hat!“ nicht lange überleben.

Innerhalb der vier letzten Monate seines Lebens, wo er schon kränkelte, und zwei Reisen machte, schrieb er:

1) Im Juli eine Klavier-Cantate: „Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt.“

2) Die Zauberflöte im Jul; den Priestermarsch und die Ouvertüre komponirte er den 28. Septbr.

3) „La Clemenza di Tito“ den 5. Septbr.

4) Ein Konzert für die Clarinette für Herrn Stadler.

5) Eine kleine Freimaurer-Cantate (den 15. Nov.) und

6) Das Requiem, nebst noch vielen andern kleinern Sachen, die weniger oder gar nicht bekannt geworden sind.

Schon über der ersten dieser Opern versank er, dem Tag und Nacht gleich war, wenn ihn der Genius ergriff — durch Anstrengung öfters in Ermattung und Minuten lange Ohnmacht und Bewusstlosigkeit.

Die Ermattung seiner Kräfte stieg fortwährend, so dass er Gift empfangen zu haben glaubte.

Sein Tod erfolgte zu Mitternacht am 5ten December 1791.

Der Gedanke der Vergiftung war gewiss ein blosses Spiel seiner Einbildung. — Ja sogar sein Todesjahr (das 35ste) zeigt mehr für Schwindsucht. In diesen Jahren sterben bekanntlich die mehrsten jungen Leute an der Schwindsucht. Wenn die Aerzte gleich über seine Krankheit nicht ganz einig waren, so folgt noch immer nicht daraus, dass er an Vergiftung starb; die Schwindsuchten selbst gestalten sich verschieden und dann auch ihre Symptome. Mozart ist nicht der erste, der an den Folgen ausserordentlicher Anstrengung starb."

* * *

Wir brechen hier mit den auszugsweise mitgetheilten Nachrichten über das Leben Mozarts ab, und beabsichtigen nur noch später einige Ansichten und Thaten des Komponisten zu besprechen, deren in der Biographie desselben Erwähnung geschehen ist. Die Absicht dieser Mittheilungen ist keine andere gewesen, als das Publikum auf den reichen Inhalt der Biographie aufmerksam zu machen, wovon wir einen sehr geringen Theil zur Kenntniss gebracht haben. Um das Karakteristische des Werkes zu bezeichnen, schien nichts geeigneter, als wörtlicher Abdruck einzelner in dem Werke selbst schon eingeschalteter Dokumente von der Hand des Künstlers, seiner Angehörigen und Zeitgenossen. Mittheilungen z. B. über das Verhältniss, in welchem der grosse Komponist zu seinem Erzbischof von Salzburg gestanden, hätten gar zu leicht widrig erscheinen können, wenn man sie nicht mit Mozarts Worten überliefert hätte. — Mittheilungen über die jugendliche Entwickelung des Künstlers würden in ein allgemeines mattes Bild verschwommen sein, wenn man nicht die individuellen Züge, wie geschehn, überliefert hätte.

Die Aufgabe, deren Lösung durch ein genaueres Eingehn in die angezeigte Biographie Mozart's erst möglich sein dürfte, geht dahin, dass in den einzelnen Lebens-Momenten des Künstlers der sittliche Faden anfgewiesen werde, welcher seine künstlerischen Schöpfungen nicht als abgerissene einzelne Wunder, sondern als Blüten und Früchte eines organischen Systems darstellte.

Möchte es uns gelungen sein, denen, welche sich zur Lösung dieser Aufgabe berufen glauben, klar zu machen, dass ihnen das besprochene Werk als bedeutende Vor-Arbeit empfohlen werden dürfe.

4. Berichte.

Nachtrag
zu dem Bericht über das Konzert der Mad. Milder.

Es ist aufgefallen, dass über die Leistung der Madame Milder und des Herrn Kammermusikus Belke, der mit Herrn Musikdirektor Bach Choral-Variationen für Bassposaune und Orgel vortrug, nicht besonders geredet worden. Statt aller Entschuldigung des Versehens bestreiten wir, dass es ein irgend erhebliches ist. Denn die Meisterschaft beider Genannten ist zu oft in diesen Blättern anerkannt, als dass eine Erwähnung: sie haben sich auch diesmal wieder so trefflich bewährt, eben nöthig schiene.

M.

Dresden.

(Verspätet.)

Am Palmsonntage, den 12. April ward, zum Besten des Unterstützungs-Fonds für die Wittwen und Waisen der Königl. Kapelle eine grosse geistliche Musik, bestehend: 1) in der Missa in D-dur, von Beethoven; 2) dem Stabat mater, von Pergolesi; 3) der Sinfonia Eroica, von Beethoven und 4) dem Halleluja aus dem Oratorio: „der Messias," von Händel (unter Leitung des Herrn Kapellmeister, Ritter Morlacchi, der Ausführung der königl. Kapelle und Unterstützung mehrerer hinzugetretenen achtbaren Musiker) im Saale des grosen Opernhauses gegeben. Der königl. Sänger-Chor, die Stadt-Musik-Chöre, unter Mitwirkung von Dilettanten, führten die Gesangmassen aus; die Soli in der Missa waren von Madame Devrient, den Herren Muschietti, Babnigg und Zesi, wie in Stabat mater von den Dem. Palazzesi und Schiasetti übernommen worden. — Der Saal, welcher 2000 Personen bequem

fasst, war gefüllt, und da, wie das Gerücht sagt, wegen Bau des grossen Opernhauses der Saal zum letztenmal für musikalische Aufführungen benutzt werden dürfte, wird für die Folge, da es in Dresden an ähnlichen Lokale mangelt, eine bedeutende und fühlbare Lücke entstehen. — Die Krone jenes Abends war die Ausführung der Sinfonia eroica des unsterblichen Beethoven, von dessen Missa wir nur Stückwerk, nämlich das Kyrie und Gloria derselben zu hören bekamen, welches obendrein noch als der schwächere Theil, hinsichtlich der Aufführung im Ganzen, angenommen werden konnte. Bei Produktion der Sinfonie rechtfertigte aufs neue die königl. Kapelle ihren alten wohlerworbenen Ruf, in der Missa hingegen, was befremdend scheint, war die Begleitung zu stark und deckte nicht nur die Soli, sondern auch den Chor. So verehrlich von einer Seite auch der Eifer scheint, konnte er von der andern nicht anders als störend hervortreten. Der Chor wirkte kräftig in den Massen, doch fehlte an vielen Stellen die erfoderliche Präzision, ohne welche einem solchen Werke, wie dieses Beethovensche, die Seele fehlte. Der sonst so verdienstvolle Altist, besonders in der Kirche, überbot sich in der Missa, zum Nachtheil des Ganzen und zur Störung für die Sängerin und die beiden Sänger. Im Gesang des Stabat mater zeichnete sich Dem. Schiasetti durch Präzision, gehaltvollen Vortrag und reine Intonation, welches stets an dieser Künstlerin zu rühmen, sehr zu ihrem Vortheil aus, während Dem. Palazzesi mehrmals fehlte und, bei ihrem wohlklingenden Sopran, bedauern liess einer vollendetern Ausbildung entbehren zu müssen; bei beiden Sängerinnen jedoch vermissten Musikverständige den gefühlvollen Vortrag, der bei Meisterwerken im Kirchenstyl nicht fehlen darf, um allgemeinen Eindruck zu erzeugen. — Fast allgemein wurde unter den Anwesenden der Wunsch laut, Dem. Veltheim, deren Gesangweise in der Gattung von Musik vollendet genannt werden kann, wieder einmal zu hören. In aller Einwohner Andenken steht das grosse Konzert, zum Besten der Griechen und Stadtarmen in der Kirche zu Neustadt, woselbst im Vater unser von Mahlmann und Naumann das hohe Sopran-Solo, mit meisterhafter Violinbegleitung von Rolla, durch gefühlvollen Vortrag und Reinheit, die ganze zahlreiche Versammlung in Entzücken versetzte und nur eine Stimme für den Werth genannter Sängerin laut sich aussprach. Dem Verdienste seine Kronen!

Paris den 21. Mai 1829.

Erste Vorstellung der Oper „les deux nuits," von Bouilly und Scribe, Musik von Boieldieu.

Seit mehrern Jahren erwartete man vergebens ein neues Meisterwerk des berühmten Komponisten der „weissen Dame," des „Benjowsky," des „Johann von Paris;" seit vielen Monaten hörte man überall von den herrlichen Musikstücken der neuen Oper, die als das ausgezeichnetste Werk ausposaunt wurde, sprechen; gestern erschien sie endlich im Theater Feydeau doch nur als ein Schatten des grossen Bildes, welches sich die Fantasie entworfen hatte.

Die Handlung ist weder interessant, noch ist es überhaupt ein Opernsüjet, das inspiriren könnte; die Grundlage ist so prosaisch, dass das ausgezeichnetste Talent des Hrn. Boieldieu dazu gehörte, die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln, der Oper sogar Beifall zu verschaffen.

Einem englischen Lord, einem jungen ausschweifenden Manne, ist die schöne Malvina als Mündel anvertraut; nur 3 Monate sollte die Vormundschaft dauern, hat sie bis zu jener Zeit sich keinen Gemahl erwählt, so ist sie eigenthümliche Herrin ihres grossen Vermögens. In einem einsam gelegenen Schlosse in Irland entzog Lord Fingal sie der Augen der Welt, und am letzten Tag der drei Monate will er sie selbst zum Altare führen, und so der Besitzer ihrer Schätze werden. Malvinas Herz ist nicht mehr frei, sie liebt den jungen Eduard, einen englischen Offizier, der durch die Schlauheit seines Bedienten sich in das Schloss des Lord Fingal einschleicht, sie seinem Nebenbuhler entreisst, und am Schluss des dritten Aktes sie zum Altare führt. Wie man in dem Poem durchaus keine Lokalfarbe erkennt, so auch in der Musik, wenn wir nicht einige Anklänge aus dem schottischen Liede der

weissen Dame dahin rechnen wollen. Die Ouvertüre, in welcher die Blasinstrumente, wie überhaupt in der ganzen Oper, reichlich bedacht sind, ist weder grossartig noch originell, doch nicht ohne Effekt; vielen Beifall erhielt die grosse Arie des schlauen Bedienten im ersten Akt, welche Herr Chollet vortrefflich sang und spielte; das Bacchanal als Finale des ersten Aktes, ist von bedeutender Wirkung, für den Musiker aber von weniger bedeutendem Werth. Ein kleines Rondo im 2ten Akt wurde von Mad. Phadrer mit der liebenswürdigsten Koquetterie gesungen; ein Duett zwischen Lord Fingal und Malvina (Herr Lemonnier und Mad. Casimir) zeichnete sich durch Geschmack und Eleganz aus, und eine schottische Ballade, welche Hr. Moreau-Sainti und Chollet sang, wurde mit vielem Beifall aufgenommen; das Finale des zweiten Aktes, der Gang zur Kirche, ist feierlich und imposant aufgenommen; und wohl das bedeutendste Musikstück der Oper. Der dritte Akt ist in jeder Beziehung der schwächste, und nirgends ist darin dem Komponisten Gelegenheit zur Entwickelung seines Talents gegeben worden. Herr Boieldieu wurde nach beendeter Vorstellung von einigen Freunden auf der Bühne gerufen, er erschien, von dem ganzen Theaterpersonale begleitet.

* * *

den 22. Mai.

Die deutsche Oper macht hier Furore; dreimal nach einander ist der Freischütz bei überfülltem Hause gegeben worden; die Zauberflöte hatte gestern mit Recht weniger Beifall; das Orchester, durch Rossinische Tändeleien verwöhnt, hatte unmöglich in Mozart's Geist eingehen können; Mlle. Greis, als Pamina, sang ihre erste Arie mit Geschmack, ihre physischen Kräfte reichen aber nicht hin, eine solche Rolle durchzuführen, wenn sie gleich durch ihr reizendes Aeussere das Publikum für sich einzunehmen wusste. Herr Haizinger, als Tamino, war vortrefflich, und ärntete den einstimmigen Beifall; eine Aria aus der Entführung, die er im dritten Akt eingelegt hatte, wurde da capo verlangt. Die undankbare Rolle der Königin der Nacht wurde von Mlle. Fischer, welche als Agathe im Freischütz das Publikum entzückt hatte, gegeben; ihre Mittel reichten nicht hin zu diesen kolossalen Arien. Die dritte Oper ist Fidelio, auf den man sehr gespannt ist.

Vokal- und Instrumental-Konzert in Zeiz, am 18. Mai.

Auch in dieser Stadt hatte die Nachricht von der höchst traurigen Lage unsrer bejammernswürdigen Mitbrüder in Westpreussen allgemeine Sensation und innige Theilnahme erregt. Ausser den mehrseitigen zur Verminderung menschlichen Elends hier getroffenen Anstalten, verdient auch das für jenen Zweck veranstaltete grosse Konzert, zu dessen Ausführung sich ein zahlreicher Sängerverein in Verbindung mit geschickten Instrumentalisten gebildet hatte, eine rühmliche Erwähnung. Die Ausführung der darin vorgetragenen Stücke, unter welchen Haydn's Frühling und die Meeres-Stille von Göthe und Beethoven vorzüglich bemerkungswerth waren, gelang vollkommen und wurde durch den lautesten Beifall des zahlreichen Publikums gekrönt. Der Erfolg war bedeutend.

Königstädter Theater.

Auf dieser Bühne hören wir jetzt Fräulein Vio aus Wien, in verschiedenen Rollen, z. B. dem „lustigen Schuster," von Pär. Sie zeigt sich als eine sehr glücklich begabte und gebildete Sängerin mit sehr ansprechender, süsser, volubiler Stimme, achtungswerther Fertigkeit und einschmeichelndem Vortrag, der ihr bei dem ganzen Publikum grossen Beifall, ja günstige Vergleiche mit Fräulein Sontag, gewonnen hat. —

M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 13. Juni. Nro. 24. 1829.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die einer Tonart eigenthümlichen, durch chromatische Versetzungszeichen erhöhten oder erniedrigten Töne.

Oefter ist der schwankenden Ansichten über diesen Gegenstand, und zwar neuerdings in einer musikalischen Zeitschrift erwähnt worden, und mit Recht beklagt man, dass hierüber bis jetzt durchaus Nichts, oder doch nur sehr Weniges festgestellt worden sei.

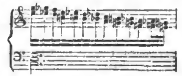
Ein ähnlicher Satz, wie der in obenerwähnter *Zeitschrift* besprochne, ist folgender:

Dass hier es/ces falsch sei, und dis/h heissen müsse,



wenn man nämlich die Tonart C-dur ohne alle Ausweichung zum Grunde liegt, wird Jeder einsehen. Degegen findet man in übrigens guten Kompositionen wohl verschiedene, dem folgenden ähnliche Sätze vor:

Obgleich es nun hier den Anschein hat, als ob man den tiefer sinkenden chromatischen Terzenleuf sehr zweckmässig mit lenter Erniedrigungszeichen versehen habe, so ist doch durch Einführung der Töne fes und ces in C-dur, ein grosser Fehler in der rechten Benennung dieser Töne begangen, da diese der erwähnten Tonart durchaus fremd sind, und dagegen e h benannt sein müssten. Um einen chromatischen Terzenlauf zu verlangen, wie man voraussetzt, dass er hier verlangt werde, muss man diese Art:



als die schicklichste, einen solchen zu bezeichnen, anwenden.

Aus gleichem Grunde ist die Schreibart eines steigenden chromatischen Laufes auf dieser Art



falsch, indem die Töne cis, his und das doppelt erhöhte f ebenfalls der Tonart C-dur nicht eigen sind, und wären diese drei daher f, c und g zu benennen.

Ueber die Anwendung der chromatischen Versetzungszeichen in der Molltonart, sind die Ansichten noch abweichender von einander, welche Verschiedenheit bei chromatischen Gängen in Terzen oder Sexten am meisten auffällt.

Allerdings sind diese Fehler oder Verschiedenheiten in der Schreibart dem Gehör nicht anstössig; allein so lange das gegenwärtige

System der Harmonie, und mit ihm die dreifache Benennung fast aller Töne beibehalten wird, so lange muss man auch die einzelnen Namen derselben, diesem System gemäss, streng von einander absondern, und jedem seine eigenthümliche Stelle anweisen.

In einem bald zu vollendenden, umfassendern musikalischen Werke, als meine früher herausgegebenen, in diesen und andern Blättern günstig und nachsichtsvoll beurtheilten Schriften über die Instrumentirung, habe ich versucht, etwas zur Feststellung in diesen schwankenden Angelegenheiten, mit beizutragen, insofern mir dies meine schwachen Kräfte gestatteten. Mit der Hoffnung mir schmeichelnd, dass meine dort ausgesprochnen, mit Gründen belegten Ansichten den Beifall der Unbefangenen erlangen werden, wollte ich nachfolgenden kleinen Auszug des am genannten Orte weitläuftiger ausgeführten Gegenstandes der Beurtheilung der sich für diese Sache Interessirenden, vorlegen.

Die 7 Töne c, d, e, f, g, a und h bilden die diatonische Tonleiter von C-dur. Ausserdem sind der genannten Tonart noch mehrere eigen; allein nicht so nahe angehörig, als die ersterwähnten. Man kann nämlich den Zwischenraum, welchen die Entfernung der Töne c—d, d—e, f—g, g—a und a—h verursacht, durch einzuschiebende Töne ausfüllen, und zwar diese sowohl durch Erhöhung, als auch durch Erniedrigung der vorhandenen entstehen lassen, nämlich cis, dis, fis, gis, ais und dann auch des, es, ges, as, b. Die sämmtlich hier genannten, verbunden mit denjenigen der diatonischen Tonleiter, machen gemeinschaftlich die der Tonart C-dur eigenthümlichen Töne aus. Das Dichtaneinanderstehen der Töne e—f und h—c macht die Zwischenstellung eines andern Tones unmöglich; auch geht das Erhöhen der Töne e, h, zu eis, his, und das Erniedrigen von f, c, zu fes, ces in C-dur durchaus nicht an, indem man in dieser Tonart keinen einzigen Akkord auffindet, welchem die genannten Töne eigen wären, und eben so wenig können sie als Durchgänge vorkommen, da in diesem Falle eis zu fis, his zu cis, fes zu es, ces zu b hinleiten würde, und diese letztern Töne schon an sich selbst blos Durchgänge in der Tonart C-dur sind.

Aus obigem Grunde halte ich allerdings für zweckmässig, einen steigenden und sinkenden, einfachen, chromatischen Lauf auf diese Art

zu bezeichnen; allein bei einem dergleichen in Terzen oder Sexten, kann man beim Aufsteigen doch nicht lauter Erhöhungszeichen, und beim Sinken nicht blos Erniedrigungszeichen anwenden, indem man dann z. B. durch die Zusammenstellung der Töne $\overset{*}{des}$ bei einem sinkenden eine übermässige Sekunde, statt der beabsichtigten kleinen Terz erlangen würde u. s. w. Nach diesem bliebe für einen chromatischen Terzenlauf in C-dur nur die, in dem frühern Beispiele befolgte Schreibart übrig. Verschiedene wichtige Gründe machen oft eine Abweichung von dieser Annahme nöthig. Man kann z. B. einem Violinisten nicht wohl zumuthen, dass er die Note:

statt der Note

ablesen solle, und es ist in diesem, wie in vielen andern Fällen weit zweckmässiger, die für den Spieler leichtere Schreibart anzuwenden, wenn auch diese dem oben angenommenen Grundsatze nicht entsprechen sollte.

Berlin. A. Sundelin,
Königl. Preuss. pens. Kammermusikus.

3. Beurtheilungen.

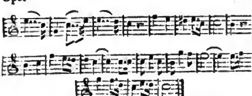
Der Hausirer (le colporteur), Oper in drei Akten von Georg Onslow. Klavierauszug bei Schlesinger in Berlin.

Wir erhalten hier eine zweckmässige Auswahl aus einer Oper, die sich durch ein solideres Streben selbst in Paris eine Art von ernsterer Achtung vor den gewöhnlichen Modesachen Auber's und anderer zu erwerben vermocht hat.

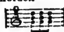
Onslow ist ein ganz anderer Mann, als Auber. Zwar an Frivolität und entnervendem

Kitzel eines Entnervten steht er ihm nach; auch an jener Bühnenschlauheit der Pariser, jedes Sujet nach dem dermaligen Appetit ihres Parterre zu appretiren. Dafür hat er aber in einem einzigen Satz mehr technische Bildung offenbart, als Auber und seine Kollegen in ihren sämmtlichen Werken. Er hat in Deutschland methodisch arbeiten gelernt. Und wenn er auch mit dieser Methode hin und wieder auf Baiwege und Abwege geräth, so ist doch schon das Bestreben sehr lobenswerth.

Dies offenbart sich schon in der Ouvertüre. Nach einer gewaltigen Intrade und einigen Nachfragen erscheint die erste Melodie aus der Oper —



vom Horn begonnen, von der Klarinette fortgeführt, vom Tutti mit gehendem Basse wiederholt. Das Allegro agitato (C-moll ⁴⁄₄) setzt feurig ein, bis der Komponist S. 4 sich zur Unzeit an Quartett-Arbeit erinnert und die Figur des ersten Satzes, immer noch in C-moll, im Basse nachschleppen lässt. Ein sanfter, volksmässig gesungener Seitensatz — (Es-dur) entschädigt, und alles geht rasch und gut vorwärts, bis am Schlusse wieder das erste Thema in den Bass gelegt und mit einfachen Akkorden
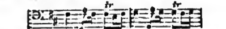


begleitet wird. — Das thut es eben nicht:
Man fühlt die Absicht, und man ist verstimmt.

Ein Thema aus der Ober- in die Unterstimme legen, ist an sich ein trockner und wohlfeiler Mechanismus, wenn nicht im ganzen Werke der innere nothwendige Grund dazu liegt; wenn nicht die verschiedenen Stimmen selbständig auftreten, jede für sich etwas zu sagen hat und eine der andern bald zu folgen, bald zu widersprechen sich gedrungen sieht. Dann werden, wenn der Bass spricht, die übrigen Stimmen etwas besseres zu sagen haben, als

In der Introduktion der Oper werden die Wachen vom Kerkermeister vertheilt; denn der hat hier, wie in Portugal, das Kommando; das geschieht in As-dur, — und mit grosser Emphase; — aber das Ganze ist lebhaft und beschäftigend.

In der nachfolgen Arie des Kerkermeisters imponirte uns der strudelnde Bass,



der an den Leviathan in Haydns Schöpfung erinnert.

Redoute ma juste furie
Cache ta haine contre lui,

sagt hier der Kerkermeister in herzschwallender Tyrannenwuth, setzt aber klug zu:

Tousjour dans ma sagesse
Je choisirais pour Roi
Celui, dont la richesse
S'etendra jusqu'à moi.

In einem Terzett (C-dur — eine kühle Tonart) vernehmen wir nun, wie sich Mina und Alexis lieben; — nach Noten, die wir zuerst mitgetheilt haben. Dass das einfache Mädchen sich zuletzt in eine Modeprimadonnabravoursängerin mit so langen Koloraturen umsetzt, wird Niemanden Wunder nehmen, der Fräulein Sontag und ihre Schwestern in i als Landmädchen in Pariser Ballparüre beklatscht hat. Und da der Geliebte künftiger Czar ist, so hat Mina recht klug die Weise getroffen, in der selbst die Kerkermeistertochter interessiren muss.

Die nächste Musikscene (Duet aus B-dur ⁴⁄₄) zeigt uns das Wiedersehen zweier Freunde. Ihr Entzücken, ihre Rührung des Wiederfindens wird durch ein musikalisches Erdbeben angedeutet; dann folgen kalte Redensarten:

O rencontre qui m'enchante! Ah! pour

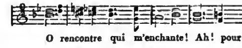
moi quel doux moment.

Onslow ist ein Menschenkenner; hinter solcher Emphase steckt gemeiniglich Kälte. Oder

ist er nur ein kluger Pariserkenner, der da weiss, wie man ihre Herzen für das Schauspiel der Freundschaft öffnet? Ja, das wird's sein; er hat sich selbst um die Freunde und ihre Angelegenheiten nicht gekümmert, sondern gesucht

ce qui frappe

und gefunden. Ohne Haarsträuben wird es beim Mittelsatz des Duetts nicht abgehen, wo Igor seine Absicht (Alexis auf den Thron zu heben) verrathen glaubt, weil Oskar an seiner Statt zum Kommando der Burg beordert ist. Da es aber weder philosophisch, noch politisch wäre, sich der Leidenschaft lange hinzugeben: so kehrt **Onslow** als gebildeter Mann zu den alten kalten und gleichgültigen Redensarten zurück:



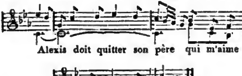
O rencontre qui m'enchante! Ah! pour

moi quel doux moment.

Es war ja nur Komödie gespielt.

Wem auch dieser Scherz missfällt, den versöhnen sicherlich die gemüthlichen Couplets, die der Colporteur (das böse Prinzip im Stücke) im Finale singt.

Von da an finden wir nichts als angenehme Sache; eine Arie Oskars, ein Duett von Mina und Oskar, das nicht fliessender fliessen kann; ein dito beider voll ächt parisischer Kouceurs:



Alexis doit quitter son père qui m'aime

que son autre enfant.

ein Rondeau von **Koli** (eigentlich ein verkappter Walzer) ein Quintett, dessen Stimmen besser geführt und beschäftigt sind, als es in den neu französischen Opern je erhört worden; Couplets von Valentine, einfach und hübsch, ein Rondo von Mina und Koli, von wegen der fête du village, des Rosenfestes (das in keiner pariser Oper fehlen darf, sie mag in Paris, oder Sibirien, oder auf dem atlantischen Ocean spielen) — kurz unendliche Schönheiten, ein ganzes Dutzend, 98 Seiten für 3 Thlr. 20 Sgr.

C. N.

5. A l l e r l e i.

Klavier-Kompositionen und Arrangements von Bärmann.

(Aus dem Brief eines Musikers.)

— — Ich selbst lebte einige Monate in München in sehr genauem, freundschaftlichem Umgange mit dem von Ihnen gewiss gekannten geistreichen Klarinettisten **Bärmann**, und verdanke demselben die schönsten, genussreichsten Stunden. Was mich aber in künstlerischer Beziehung nächst dem köstlichen Konzertspiel B's. am meisten anzog, so dass ich gern eine ausführlichere Mittheilung davon für seine Freunde und die seines Instruments unternehme, sind die von ihm für drei Klarinetten eingerichteten Musikstücke.

Er hat nämlich theils seine eignen Kompositionen, als: Sonaten, Konzerte und Divertimenti, die er ursprünglich für Klarin. princip. mit Orchesterbegleitung geschrieben — theils mehrere eigends für ihn kompon. Sachen von **Meyerbeer**, **Lindpaintner** und **Weber**, theils auch schon gedruckte Werke **Spohr's** und **Webers** dergestallt für drei Klarinetten bearbeitet, dass er nicht nur das brillante des Solo-Instruments, sondern auch die möglichst volle Harmonie der Begleitung wiedergiebt und zwar mit so vieler Einsicht und Genauigkeit — was zumal bei Blasinstrumenten keine unbedeutende Aufgabe ist, da man nicht nach Willkühr die erfoderlichen Töne niederschreiben, sondern auf die Individualität des Instruments Rücksicht nehmen muss — dass man sie als sehr nützliche und interessante Erscheinungen anerkennen wird. Ferner hat er die Cantilenen sowohl, als Passagen so geordnet, dass jeder der drei Spielenden auch jede der im Konzertstücke vorkommenden zu spielen erhält, wodurch denn namentlich für Schüler, die sie zugleich als Studien betrachten können, der grosse Vortheil erwächst, dass sie ohne sonderliche Anstrengung dennoch das ganze Konzertstück kennen lernen.

Bärmann hat in diesem Augenblicke schon 14 Nummern fertig und wird wahrscheinlich auf einer nächstens zu unternehmenden Kunstreise mit seinem Sohne und einem Dritten diese Musikstücke vortragen; gewiss wird er dadurch jedem Freunde guter Konzertmusik grossen Genuss gewähren, da er sie mit einer Mannigfaltigkeit und Korrektheit vorträgt, wie dies vielleicht nur wenigen Künstlern seines Instruments gelingen dürfte, indem er mit der kecken pikanten — sis venia — französischen Ausführung der Passagen zugleich den grandiosen, karakter vollen und tiefen Vortrag des deutschen im Adagio vereint. —

— — Ich küsse Ihnen die Hand, Madame und verwette mein Corset gegen Ihr Schürleib, dass Sie sich köstlich bei uns amüsiren werden. Die Oper? Was meinen Sie? Jedermann muss gestehen, dass man hier mit grossen Kosten vorstellt nicht nur alle Wunder der Natur, sondern auch viele andere weit grössere Wunder, und man findet wenigstens hier ein himmlisches **pêle mêle** von Göttern, Kobolden, Ungeheuern, Königen, Schäfern, Feen, einige Wuth, etwas Freude, Feuerwerk, eine Polonaise, eine Schlacht und viel Ball.

In jedem Akt wird die Handlung regelmässig im interessantesten Augenblick durch ein Fest unterbrochen, welches man den sitzenden Schauspielern giebt, und welches das Publikum von aussen mit ansieht. Sehr natürlich hat man dann Zeit, die Personen des Stücks sich etwas aus den Gedanken zu schlagen, oder die Zuschauer können auch die Schauspieler betrachten, welche wieder etwas anders ansehn. Nichts einfacheres giebt es, als die Art ein solches Fest herbeizuführen. Ist der Fürst freudig gestimmt, so nimmt man Theil an seiner Freude, und — tanzt; wenn er traurig ist, sucht man ihn aufzuheitern, und — man tanzt. Ich weiss nicht, ob es Mode ist an Hofe, den Königen einen Ball zu geben, wenn sie übler Laune sind: an **diesen** Königen aber kann man nicht genug den stoischen Gleichmuth bewundern, dass sie ein pas de deux betrachten oder einen Festgesang anhören zu derselben Zeit, wo bisweilen hinter dem Theater über ihre Krone oder über ihr Geschick entschieden wird. — Doch es giebt noch ganz andere Veranlassungen zu tanzen. Die feierlichsten Handlungen des Lebens werden mit Tanzen abgethan. Die Priester tanzen, die Soldaten tanzen, die Götter tanzen, die Teufel tanzen, es wird getanzt bis ins Grab, und Alles tanzt bei Gelegenheit von Allem.

Nun Madame! wollten Sie das Glück, von Ihren himmlichen Armen umschlungen, das Karneval zu durchtanzen entziehen

Ihrem
ewig treuen v. **Tailletnoit**
L . . . . im . . C . . s Regt.

Nein mein Herr wir sind geschieden! Womit hätte ich verdient, von Ihnen mit Fabeln unterhalten zu werden, die schon vor 100 Jahren erfunden wurden, und die Sie für geistreiche Kritik unsrer Zeit mir aufheften wollen — Glauben Sie, dass man in der Provinz zurückgekommen ist, seit Sie die hiesige Garnison verliessen . . . Der gute **Jean Jacques** hat wohl nicht gefürchtet, dass Sie seine Worte missbrauchen würden, um eins der ersten Theater der Welt zu verläumden. Ist ihre ganze bissige Kritik nicht wörtlich aus dem Briefe des armen **St. Preux** an seine **Julie** hergenommen? Und beruft nicht **St. Preux** sich schon auf **Pope**, der sich in denselben Worten über das Theater seiner Zeit expektorirt? Wie darf ich wohl mit Ehren künftig hier Nachrichten aus der Residenz mittheilen, wenn Sie mir so übernächtiges Werk herübersenden? Soll ich etwa, wie Frau von **Anrath** den Ehrentitel „Citator" erhalten? Rechtfertigen Sie sich, oder noch einmal — wir sind geschieden. J. v. **Sans-Souci**.

F . . . . , am 20.

. . . . . Warum soll etwas nicht zweimal gesagt werden, wenn es noch wahr ist, warum nicht dreimal, wenn es passt? Kommen Sie, sehen Sie, ob die Schilderung untreu ist? Ist sie es nicht, so nehmen Sie zu Gnaden an

Ihren v. T.

B. am 24. . .

Nachwort des Herausgebers.

Man kam, man sah, man vergass und vergab.

Der Troubadour:
„Ritter Chatelain de Coucy."
(Ein Beitrag zur Geschichte der provençalischen Sänger.)

Die romantische Periode der Kreutz-Züge war es, welche den Enthusiasmus der provençalischen Sänger durch ihren thatenreichen Wechsel vorzüglich beseelt, und zu so manchen schönen, in ihrer Wirkung damals so wunderbaren Liedern begeistert zu haben scheint. —

Durch den heiligen Heroismus, welcher die ganze Menschheit, besonders aber die Ritterschaft zu hoher Thatkraft weckte, und der ihnen die Sieger-Palme in Unterjochung und Bekehrung der Ungläubigen vorhielt, ward das Lied und der Gesang ein Eigenthum jener Stände, welche es nicht zu ihrem Brod-Erwerbe brauchten, sondern die höchste Würde darin fanden, das Schwerdt im gelobten Lande zu schwingen, mit ehrenvollen Wunden heimzukehren, und den Tod der tapfern Waffen-Brüder zu besingen, die — ein Opfer ihrer erhabenen Lebens-Verachtung, oft im Kampfe sich den Lorbeer-Kranz über ihrem Grabe errungen hatten. — Was konnte wohl natürlicher sein, als dass die trauernden Verwandten der abgeschiedenen Helden Schild und Schwerdt als einzig noch übrige Reliquie in den Riesen-Sälen ihrer Burgen aufhingen, und die Gesänge, welche die ruhmvollen Thaten der gefallenen Gottes-Streiter auf die Nachwelt hinüber bringen sollten, in ihren Herzen wie ein unvergängliches Heiligthum bewahrten. —

Die oft so rührende Weise, welche ein tiefes Gefühl und natürliche Anlage zum Gesange erfinden halfen, trug dann sehr viel zur Verbreitung derselben bei, und es war nicht selten in jenen fanatischen Zeiten, dass die Todes-Hymne auf einen kühnen Kreutzfahrer durch den Mund der gesammten, damaligen Ritterschaft wanderte und Tausende durch seinen geheimen Zauber so berührte, dass sie begeistert das Schwerdt ergriffen und unter die heiligen Fahnen sich stellten. —

Vorzüglich aber war es die Liebe, welche dem Gesange einen immer grössern und ausgebreitetern Wirkungskreis verlieh. Denn, wenn die muthigen Kämpfer in frommer Begeisterung das Gelübde zur Eroberung der heiligen Grabes-Stätte abgelegt, sich, vom Scheitel bis zur Ferse in Eisen gehüllt, auf das gleichfalls gepanzerte, freudig wiehernde, und ungeduldig den Boden stampfende Schlacht-Ross geschwungen, ja bereits manch fernes Land durchzogen und weite Meere überschifft hatten, alsdann erwachte auch gewöhnlich mit aller Kraft und Gewalt in ihren Herzen eine drängende Sehnsucht nach dem daheimgelassenen Treu-Liebchen. —

Da aber in jenen Zeiten ächte Tapferkeit, wie in unsern die Ehre, stets der Liebe voranging, so musste sich der Ritter mit einem Liede zu begnügen suchen, das etwa die Reize und Tugend seiner fernen Geliebten auf eine sinnige Weise verherrlichte und ihn wenigstens theilweise für die Schmerzen der Trennung entschädigte. —

Hieraus entstanden die lieblichsten Bilder der Dicht- und Singkunst jener Jahrhunderte in provençalischer Sprache; denn gerade eben in diesen paradiesichen Fluren hatte das Leben einen so romantischen Aufschwung genommen und sich zu solcher poetischen Freiheit erhoben.

Die Ritter liebten sehr, den Gesang zur Befeuerung des Heldenmuthes vor Anbeginn der Schlachten anzuwenden; denn, da sie selbst so naturkräftig in ihrem Gefühl, und so hochgebildet in ihrer Art waren, dass sie die Vortrefflichkeit in Erfindung und Vortrag schöner Lieder als die höchste Ehre betrachteten, so wussten sie auch die Gewalt, welche die Tonkunst auf die menschliche Seele hat, in ihrer ganzen Kraft und Umfang zu beurtheilen, und die naturgemässe Folge war, dass das Beispiel guter Sänger eine grosse Menge andrer Jünglinge zur Nacheiferung erweckte. — So entstanden also die „Troubadour," oder die romantischen Dichter. —

Unter der grossen Anzahl derselben befanden sich Könige, Fürsten, Herzoge, Pair's, Grafen, Ritter und Geistliche von allen Orden und Würden. —

Sainte Palaie, welcher eine „Histoire litteraire des Troubadours, contenant leurs vies, les extraits de leurs pièçes, et plusieurs particularités" etc. herausgegeben hat, welche in Paris im Jahre 1774 gedruckt wurde, zählt an 4000

solcher Gedichte auf, und erwähnt dabei aller merkwürdigen Lebensumstände ihrer Verfasser, deren glänzendste Periode ungefähr von 1120 bis 1383 währte. —

Der Graf von **Poitu** und der Herzog von **Aquitanien** werden für die beiden ältesten **Troubadours** gehalten. —

Die Epoche ihres Verfalls und das Erlöschen ihrer Wirksamkeit ward aber hauptsächlich durch die Erscheinung neuer, viel hellstrahlenderer Sterne am romantischen Himmel der Poesie herbeigeführt; denn die grossen Dichter: **Dante**, **Petrarca** und **Boccacio** standen auf und verdunkelten plötzlich, ja für immer durch ihre erhabenen Talente die Gesänge der **Troubadours**. —

Die romanische Sprache, deren sich die **Troubadours** bedienten, war eine Vermischung der alten römischen mit mehrern alten Landes-Sprachen, und daher schreibt sich auch ihr sonderbarer, eigenthümlicher Karakter. Doch wurde diese **Langue Romane Provençale** in der Folge wieder durch die **Romane Françoise** verdrängt, welche letztere die grösste Aehnlichkeit mit der heutigen französichen Mundart hat.

Wir besitzen in beiden Dialekten noch Gedichte, wovon hier kleine Proben Raum finden mögen. Das erste ist:

Romane Provence.

»Alchans d'ausels,«
»Commenza ma chanso;«
»Chant aug chantar,«
»La Ghianta et Aiglos,«
»E pels cortil's veg,«
»Vero egar lo luis.« — *)

Man sieht hieraus, dass schon die damaligen Sänger eine Sehnsucht nach dem Pomp und prächtigen Klange einer Sprache führten, welche die Zeit später in der italieniscen bildete. —

Das Beispiel der **Romane Française** klingt also:

»Quant florist la Violette,«
»La Rose et la Flor de glai;«
»Que chante le papegai,«
»Lors mi poignent Amorettes,«
»Qui mi tiennent gai.« — *)

Solche dichterische Ueberreste aus der damaligen Zeit haben wir sogar noch aus der allerältesten Periode aufzuweisen, doch ist keine der mannichfaltigen Melodien zu uns gelangt. —

Nur von einem **Troubadour**, dem Ritter **Chatelaine de Conçy**, hat man einige entdeckt, welche um so merkwürdiger sind, als seine höchst tragische Lebensgeschichte — ein furchtbares Beispiel der Eifersucht — auch selbst bis zu unserm Jahrhundert, durch die grössten Dichter verewigt, sich fortpflanzte. —

Chatelaine de Conçy war von den Reizen einer Dame, der Gemahlinn des Ritters **Fayel**, seines Nachbars so sehr entflammt, dass er viele, wiewohl vergebliche, und mit unglaublichen Gefahren verbundene Versuche wagte, um zur Erhörung seiner brennenden Liebe zu gelangen. Durch solche zahllose Hindernisse liess der treue Paladin sich zwar keineswegs abschrecken; allein die Verantwortung, und steten Verdrüsslichkeiten, denen die Dame seines Herzens darob ausgesetzt war, brachten ihn zu den verzweifeten Entschlusse, unter den glorreichen Panieren der Könige von Frankreich und England nach Palästina zu ziehen, und dort auf dem blutigen Schlachtfelde von einem Sarazenen-Schwerdte den ersehnten Tod zu finden, oder durch Thaten der grössten Tapferkeit das Herz seiner grausamen **par amour** zu rühmen, und zur vergeltenden Gegenliebe zu bewegen. —

Kaum hatte dieselbe jedoch seine herannahende Abreise erfahren, als sie auch beschloss, ihm ein freundschaftliches Andenken zu verehren, welches von der zärtlichsten Theilnahme, die seine beharrliche Minna in ihr entzündet hatte, ihn überzeugen, und in der Entfernung über ihren Verlust wenigstens in etwas trösten, seine tobende Leidenschaft gleich linderndem Balsam beruhigen, als möglich entschädigen sollte. —

Sie schlang also, nächtlicher Weile, als alles ringsumher in stille Ruhe versenkt war, und an ihrer Seite der rauhe Gatte fest gefesselt in Morpheus Armen lag, eine, von ihrem Haupte abgeschnittene Locke in ein Seiden-Band, und übersandte dies geheime, symphatetische Zeichen durch schmachtenden Anbeter. —

Der Ritter ward davon entzückt aber auch nur mehr noch in seinem Vorhaben bestärkt. Er heftete das unschätzbare Liebes-Pfand, mit

*) Durch **Forkeln** also übersetzt:

»Singen Vögel wieder,«
Dann erschallt auch mein Lied;
Hör' ich wieder singen,
Die Lerche, die Amsel,
Seh' ich wieder grünen
Den Grund der Wiesen. —

(* Wenn das Veilchen blühet,
Und die Ros' und Tulpe,
Wenn die Vögel singen,
Necken mich die Liebesgötter,
Und erfreun mein Herz. —

einer Einfassung der allerschönsten und kostbarsten Zahl-Perlen, an seinen Ritter-Helm, bestieg seinen muthigen, selbst unter der drückenden Eisen-Wucht stolz sich noch bäumenden Araber-Streit-Hengst, und verliess, von einem einzigen treuen Knappen begleitet, die schönen, eben im neuverjüngten Frühlings-Schmucke erblühenden, väterlichen Auen, und Burgen der himlischen Provençe, in deren Nähe der Inbegriff aller Seligkeit für ihn begraben lag, schloss sich an den zahlreichen Heereszug der verbündeten Fürsten, und träumte schon von den Grossthaten, deren Ruhm und Erzählung ihm erst noch recht das gefühlvolle Herz seiner Dame gewinnen müsste. —

In einem der ersten Treffen wurden die Christen von ihrer Erbfeinde weit überlegenen Macht gänzlich auf das Haupt geschlagen, fast aufgerieben, und Chntelaine schwer verwundet. Den unvermeidlichen Tod ahnend, beauftragte er seinen Schildknappen noch auf dem Schlachtfelde, den Leichnam nach seinem Hinscheiden zu öffnen, das Herz herauszunehmen, selbst einzubalsamiren, und nebst dem Lockenbande mit noch einigen kleinen Andenken der Geliebten zu hinterbringen. —

Der Edelknecht war anders gesinnt, als unsere Valets de chambre, welche die Vollziehung einer solchen difficilen Kommission wohl allenfalls eidlich zugesagt, aber sich sodann den Henker weder um das Konserviren des Fleischklumpens bekümmert, noch viel weniger mit der Auslieferung des werthvollen Perlen-Schmuckes sich befasst haben würden, — dem Redlichen galt sein durch Handschlag dem sterbenden Gebieter zugesichertes Wort über Alles; mit pünktlicher Treue vollführte er die empfangenen Befehle, trat in Pilgrimms-Tracht vermummt die Rück-Wanderung an, und gelangte nach mancherley, glücklich bestandenen Fährlichkeiten, wohlbehalten zum Vaterheerd. —

Mit seinen, unter dem Wamse sorgsam verborgenen Kleinodien weilte er nun, durch ein dichtes Gebüsch beschattet, in der Nähe von Fayel's Schloss, und lauerte lange vergebens auf eine vertraute Seele, welche der hohen Herrinn den theuren Nachlass einhändigen möchte. —

Trotz aller angewendeten List und Vorsicht gelang es ihm dennoch nicht, dem argwöhnischen Späherblick des eifersüchtigen Burgherrn zu entgehen, welcher durch die grässlichsten Drohungen den Aermsten, für sein jugendliches Leben Zagenden, endlich dazu zwang dass er des Herrn Geheimniss, und die Absicht seiner Sendung verrieth, auch sogar, von dem Wüthenden eingeschüchtert, die anvertrauten Pfänder gegen erhaltene Verzeihung auslieferte. —

Fagel's schändliches rachedürstendes Gemüth brütete nun den abscheulichsten Plan aus, der nur jemals in dem Gehirne eines Dämons entspringen konnte.

Er liess ganz in der Stille das Herz des Ritters durch seinen Koch auf eine geniessbare Weise zubereiten, setzte sich mit seiner arglosen Gemahlinn zur Tafel, und als dieselbe das ihr bestimmte, wohlschmeckende Gericht allein verspeist hatte, frug er sie mit höhnender Schadenfreude, wie ihr solches gemundet habe?

Die reine, sich keines Vergehens bewusste, dem Unmenschen die Scheusslichkeit einer ähnlichen That nimmer zumuthende Seele antwortete mit Stillschweigen; bis sie bei öfters wiederholter Frage endlich aufmerksamer gemacht, und durch die zermalmenden Donner-Worte: „Du hast das Herz deines Buhlen, des Ritters Chantelain de Couçy verzehrt!“ im Innersten mit Grauen, Schmerz, und Entsetzen erfüllt wurde. — noch däuchte es ihr unmöglich, der Gräuel-That Glauben beimessen zu können; stumm und regungslos starrte sie vor sich hin; Todtenblässe hatte ihre Wangen überzogen, der Augen-Glanz war erloschen, das Blut stockte in den Adern, die Pulse hörten auf, zu schlagen, der Sprache Silberlaute schienen für immer verloren; — da holte der an seinem Opfer sich weidende, grimmige Tyrann das Kästchen herbey und warf ihr mit satanischer Wollust das Haarband zusammt den übrigen kleinen Liebespfändern verächtlich vor die Füsse. —

Da ward, als ob plötzlich, wie durch unsichtbare Gewalt der Zauber-Bann gelöset worden wäre; die Lippen bewegten sich, und sie sprach mit kalter Ruhe, doch fester, nachdrucksvoller Stimme, fast in prophezeihendenden Tone einer, den Orakel-Spruch verkündenden Sybille;

„Il est vrai, que ceste viande ny — je moult „amée; et croy qu'il foit mort, don est domage, „comme du plus loyal Chevalier du monde. Vous „m'avez fait manger son coeur, et c'est la der„nière viande, que je mangeray onques: ne on„ques je ne mangé point de si noble, ne de si „gentile. — Si n'est pas raison, que après si „gentil viande, je en doye mettre au dessus: et „vous jure par ma foy, que jamais je n'en „mangeray d'autre après ceste cy!“ —

Also erzählt „La Borde“ in seinem Essai sur Musique ancienne et moderne, T. II. pag. 258, und in der strengsten historischen Gewissenhaftigkeit findet man dort das Alt-Französische abgedruckt. —

Die tiefgekränkte, empörte Weiblichkeit vollführte auch den heroischen Entschluss; die Dame verschloss sich, in ihrem Zimmer, nahm nie mehr weder Speise noch Trank zu sich, und starb binnen wenig Tagen.

So hochtragisch endigte die Liebes-und Leidensgeschichte eines berühmten Troubadour's und seiner erwählten Herzens-Königinn! — —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 20. Juni. Nro. 25. 1829.

2. Freie Aufsätze.

Ein Wort über Spohr,

Bei Gelegenheit der Herausgabe des

Pietro von Abano,

romantische Oper in zwei Aufzügen von Louis Spohr, Klavierauszug von Ferd. Spohr. Schlesinger in Berlin 6½ Thlr.

Diese neueste Oper des ausgezeichneten Tonsetzers ist in Kassel einige Male, sonst aber (unsers Wissens) noch nirgends aufgeführt worden. Der jetzt erscheinende Klavierauszug, dem nicht einmal, wie wir schon mehrmals den Verlegern gerathen, das vollständige Gedicht (nicht einmal der Name des Dichters) beigegeben ist, kann also dem grossen Publikum nicht als ein erinnerndes Abbild des vor der Bühne Erfassten, sondern nur als eine zusammenhängende Reihe von Tonstücken gelten, deren verbindende Fäden (Handlung und Karaktere) sich nicht durchgängig mit Sicherheit entdecken, deren ursprüngliche lebenswarme Gestaltung für volles Orchester sich nicht aus der Erinnerung wiederherstellen lässt. Unvortheilhaft muss eine solche Bekanntmachnng stets für das Werk sein; möge der treffliche Komponist nur die Genugthuung erhalten, dass seiner zutrauensvollen Gabe für das Publikum von den Bühnen Deutschlands recht bald durch Aufführung der Oper entgegnet werde.

Was übrigens, von obigem Mangel abgesehn, für die Ausgabe hat geschehen können, ist geschehen. Der Klavierauszug ist zweckmässig angefertigt, der Druck, wie alle neuen Artikel der Verlagshandlung, korrekt und sehr geschmackvoll, der Preis für 167 inhaltvolle Platten billig.

Nicht ohne Besorgniss, voreilig gescholten zu werden, fügen wir noch einige näher zum Werk führende Bemerkungen zu, weniger um den längst gerühmten und geschätzten Meister zu bezeichnen, als unser Bestreben, ihn ganz kennen zu lernen, zu bethätigen; nicht Urtheil, sondern Verständigung.

Spohrs Werke offenbaren eine so ausgeprägte Eigenthümlichkeit ihres Meisters, dass sie selbst dem blossen Kunstliebhaber ohne geflissentliches Nachdenken in die Augen springt. Ein ununterbrochen weicher Gesang, eine ungestört weiche Führung und Biegung der Stimmen, eine rastlose und doch stets ruhige, weiche Schwingung durch alle Tonarten und Tongeschlechte, eine stets besonnene Haltung jeder Stimme in ihrer leichtesten anstrengungslosesten Region, eine Verbindung, Zufügung und Ablösung aller Stimmen des Orchesters und Gesang-Personals zu vollem und stets weichschwellendem und eben so verschwebendem Klange: dies ungefähr sind die kenntlichen Züge des spohrschen Musikkörpers. Ein ähnliches Werk hat Friedrich Rückert, der Dichter der geharnischten Sonette, in seiner Uebersetzung von „Nal und Damajanti" *) gegeben. Er hat diese Episode aus dem indischen Epos Mahabharata unter der „modernartigen Anwendung jener Reimpaare, in welchen einst schon unsere altschwäbischen Dichter die schönsten Geschichten des Auslandes deutsch zu machen pflegten," unsrer Litteratur einverleibt.

*) ›Nal und Damajanti,‹ eine indische Geschichte, bearbeitet von Fr. Rückert. Frankfurt am Main bei Sauerländer 1828.

Ueberfliegt das Auge seine dreissig Gesänge auf 246 Seiten, in denen Zeile auf Zeile reimt — und oft gleich mit vier und vier und noch mehr Silben — in denen unter hundert und aber hundert neuen Wortbildungen und Wortfügungen die Sprache ewig weich, ungezwungen hinfliesst; geniesst man den Ueberreichthum indisch-deutscher Dichtung in hundert Einzelheiten *): so fühlt man sich bald in Wollustsüssigkeit der Sprache verschwimmen, bald von Bewunderung der Sprach- und Reimkunst Rückerts durchdrungen, bald von Stolz auf unsere Sprache erhoben, die auf der einen Seite für die Donnerworte eines Mathäus und den Gedankenreichthum der tiefsten Weisen, auf der andern für die auflösende Ueppigkeit, Zartheit und Weichheit Indiens eine Fähigkeit und einen Reichthum entfaltet, die andere Sprachen nicht ahnen lassen. Das Vaterland und der Inhalt des Gedichts rechtfertigen Rückerts Darstellungsweise. Und dennoch, alles dessen eingedenk, wird es öfters nicht erfreulich gefunden werden, einen grossen Theil des Gedichts, oder gar das Ganze ununterbrochen zu geniessen; seltsam drängen sich Entzücken über hundert einzelne Schönheiten, Bewunderung der Meisterarbeit und Uebersättigung an der durchgängigen Weichlichkeit und Glätte fast in Einen Moment zusammen; man könnte sich bisweilen nach Härten, ja nach Fehlern sehnen aus dieser Zerschmelzung.
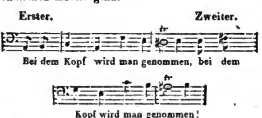
*) Wenigstens Ein Beispiel können wir uns nicht versagen, hier aufzunehmen. Es ist der Anfang des zwölften Gesanges. Zuvor ist Damajanti, die besungene Fürstin aus Widarba-Land, durch einen Ritter aus den Knoten einer Schlange erlöst, durch seine Frechheit darauf beleidigt und aufgereizt worden, ihm mit einem Gelübde den Tod zu geben.

Als sie dem Schützen den Tod gegeben,
Der von der Schlang' errettet ihr Leben,
Und den Tod ihrer Ehre drohte,
Schritt weiter die Reizendlippenrothe,
Und gelangte nun tiefer hinein
In die einsamen Waldwüstenein,
Die vom Lüftezug durchklungenen,
Von Grillenheeren durchsungenen,
Von Löwen, Pardeln, Tigern durchbrüllten,
Von Hirschen, Büffeln, Bären erfüllten,
Von Geiern, Falken, Adlern durchstreiften,
Von Dieben, Räubern, Mördern durchschweiften,
Wo Baum-, Strauch-Gebüsche sich dichteten,
Pflanzen-, Kräuter-Gewächse sich schichteten,
Laub-Ast-Gezweige sich rankten,
Und dunkle Schatten schwankten;
Wo die zum Himmel geschwungenen,
Von Metallen durchklungenen,
Die Wohnung der Riesen und Zwerge,
Sich erhoben, die Berge;
Viel seltsam zu schauende Klüfte,
Fluthdurchrauschte Felsenschlüfte,
Ströme, Seen, Buchten und Grotten,
Wilder Thiere und Vögel Rotten,
Die undurchdringlichen Forste
Der Drachen und Greifen Horste,
Die Ungethüme der Wildniss,
Manch ungeheures Bildniss,
Die ragenden Bergeshäupter,
Den fallenden Sturz gestäubter
Wasser — mit unbewegtem Sinn
Sah es und durchschritt es die Widarberin.

Eine gleiche Weichheit, Glätte und Zartheit der Erscheinung scheint das Ideal spohrscher Tonbildung. Jedes seiner Werke hat durch tausend zarte, schmelzend weiche Accente ihm Herzen gewonnen, und selbst diejenigen, die sich aus dieser Weichheit bisweilen hinaussehnen, erkennen das besondere Kunsttalent und den Kunstfleiss an, der zu solchen Bildungen nöthig war. Spohr ist zu hoch gebildet und zu einheimisch in der Kunst, als dass er dabei die höhern Kunstfoderungen aufgeben sollte. Er kann nicht Ausdruck des Moments und Karakteristik der Personen so leichtsinnig, wie ein Rossini um seinen Sinnenkitzel, um die Vollendung der weichsten Form aufgeben. Wie unbedingt aber das Gebot der vollen Wahrheit und Treue dem Künstler heilig sein soll, und wie jede Abweichung von ihrer Bahn, jede Hinwendung auf ein Nebenziel die ganze Richtung verändert, zeigt sich in merkwürdiger Weise auch an Spohr. Seine karakteristischen Züge werden mit einer Weichheit umhüllt, die ihre Erscheinung entkräftet oder ganz hindert, die selbst über heterogene Gebilde eine duftige Nebeldecke, einen weichen Flaum zieht und das Ganze monoton, ja bisweilen in Verweichlichung aufgegangen erscheinen lässt, eben wie das indisch-rückertsche Gedicht, trotz der Meisterarbeit des Künstlers. Gäbe es überhaupt einen Ersatz für die volle Wahrheit, so hätte ihn Spohr gespendet und erhalten; die hohe Korrektheit und der oft bewundernswürdige Kunstreichthum, der üppig-weiche, süsse Reiz des Ganzen, die Zartheit und Innigkeit so vieles Einzelnen haben die Tausende seiner Verehrer

und Freunde so ganz befriedigt, dass sie nichts vermissten und er sich als einen seiner Zeit angehörenden, wichtigen Künstler fühlen darf.

So war es nicht von Anbeginn der spohrschen Dramatik. In der ersten uns von ihm bekannt gewordenen Oper, „der Zweikampf mit der Geliebten," möchte man manche Scene geradezu ein Violinkonzert nennen, so trägt sie die Spuren der damaligen Beschäftigung des grossen Virtuosen; aber andere sind voller Mark und Karakter. Ref. erinnert sich noch nach manchem Jahr unter andern aller Züge eines grossen leidenschaftlichen Terzetts und der Introduktion, wo wegelagernden Dieben vor ihrem endlichen Lohne graut —



Man sieht die langen ausgetrockneten Spanier *sich in den* Mantel drücken und mit spanischen Schritten umhersteigen. Noch grösserer Reichthum ist schon in diesen Blättern dem Faust nachgerühmt worden. Mehr und mehr hat sich aber jene Eigenthümlichkeit in spätern Werken hervorgethan, ja sogar die Wahl der Aufgaben bedingt. „Zemire und Azor," ein heiteres morgenländisches Mährchen, hatte Jessonda, ein weiches Bild indischen Lebens zur Nachfolgerin.

Die jetzt erschienene Oper, obgleich in Italien einheimisch, neigt auf andere Weise zu jener Weichheit noch entschiedener hin; man kann (wenigstens von einem wesentlichen Theil des Gedichts) behaupten, dass es den Komponisten von der Darstellung kräftig gesunden Lebens unwiderstehlich hinweggewiesen hat. Die Fabel beweist dies ohne weitern Zusatz.

Ambrosio, dem Podesta von Padua, ist eine Tochter (Rosa) früh von Räubern geraubt worden; die andere (Cäcilia) mit Antonio Cavallcanti verlobt, der in der ersten Scene des ersten Akts von Reisen zurückkehrt, wird als Leiche dem Liebenden entgegengetragen und bestattet. Während der Verzweifelnde Padua wieder verlässt und zufällig Rosa in der Räuberhöhle trifft, die er für die verstorbene Geliebte ansieht: bannt Pietro d'Abano (Lehrer an der Hochschule zu Padua) mit argem Zauber Cäciliens Seele in ihre Leiche zurück, und beseelt die, wirklich Gestorbene, um sie liebend zu besitzen. Antonio ist zwar von den Räubern gefangen genommen, hat sich aber befreit und trifft in Pietro's Wohnung die Neubeseelte. Doch diese hasst nach der Ruhe des Todes die aufgedrungenen Lebensbande und vermag den ehemaligen Geliebten, dessen Neigung sich zu Rosa gewandt, sie dem geweihten Dome wieder zuzuführen, und damit vom Leben zu erlösen. Der Podesta hat mittlerweile die andre Tochter wiedergewonnen, Cäcilia wird der Ruhe wiedergegeben, Pietro zu verdienter Ahndung entlarvt.

Schwerlich hat eine solche Sage je im V o l k s l e b e n gelebt; gewiss nicht im poetischen Glauben des Künstlers. Die Fabel erscheint als ein künstlich Gemachtes, an dem jenes Gefühl hingegebener thatloser Wehmuth, jene von der Erde als einem Leidensort hinwegverlangende, nach einem jenseits bangende Sehnsucht in ihrem höchsten Maasse sichtbar gemacht werden können. Eine Gestorbene, die uns nie gelebt hat, die um niedern Eigennutz zu künstlichem, zauberhaftem Leben wiedererweckt ist: kann sie dem Komponisten wirklich leben? Und diese Erscheinung ist der Kern der Fabel. So hat nun auch der Komponist sich die Aufgabe gewählt, an den erdichteten Personen und Vorgängen jene elegische Anschauung des Lebens zur Erscheinung zu bringen, und dies ist ihm, wie immer, gelungen. Von diesem Gesichtspunkte aus können wir keinem Zuge des inhaltreichen Werkes unsere Anerkennung versagen, finden Alles in vollkommener Einheit und Zweckmässigkeit und sehen voraus, dass auch dieses neue Bild spohrscher Lebensanschauung eben so gut Ansprüche auf verbreitete Theilnahme geltend machen wird, als früher aufgestellte.

Wir nannten es eben spohrsche Lebensanschauung; nur um zu erinnern, dass es nicht eine rein-menschliche, auch nicht eine dem Deutschen jemals volksthümliche sei. Eben so

wenig ist es aber eine bloss dem Komponisten partikulare. Nach der Periode des Unglaubens und Verstandeslebens, und nach der napoleontischen Zeit, die Blicke und Gedanken am Endlichen zu fesseln strebte, hat eine neue und entschiedenere Hinwendung zum Ewigen folgen müssen; und diese an sich kräftigende und erhebende Wendung hat sich in vielen Gemüthern noch nicht zu etwas Bestimmtem und Vollendetem ausprägen können, sondern erscheint als die Sehnsucht aus dem unzulänglichen Endlichen, Irdischen, nach dem seelenbeglückenden Ewigen. Diese Sehnsucht hat also das Unbefriedigende der vorigen Lebensprinzipe in Bangen und Schmerzen zu empfinden; man kann sie als einen edlern, wenn auch nicht glücklichern Zustand ansehen, als den vorigen, der sich das Ewige ableugnet. Friede und Glückseligkeit liegen aber auf der Stufe, die auch im Endlichen das Ewige, in den Schranken und Schmerzen selbst Freiheit und Heil erkennen, Seligkeit und Gott nicht jenseits, da oder dort suchen, sondern überall finden lässt *). Selbst von diesem höhern Standpunkt aus ist der mittlere des sehnenden Verlangens weder zu übersehen, noch gering zu achten, und so muss das Anschliessen so vieler Gemüther an Spohr durchaus als verdient und gerechtfertigt erscheinen. Interessant ist es, auch an diesem reichen und thätigen Komponisten das Kunstprinzip seiner künstlerischen Lebensanschauung durch alle Glieder seiner Kunstschöpfungen bis in die kleinste Ader zu verfolgen. Nächst allem Vorbemerktem beziehen wir dahin die Salbung *), die seine häufigen Trauerfeste (z. B. die drei Bestattungen in Jessonda und Abano) erfüllt, die Milderung aller keckern Lebensregung (z. B. die weichen Studentenchöre in Abano), die in hundert Nonen, Septimen, Vorhalten u. s. w. eingestreuten Accente eines liebgewonnenen Schmerzes. Kurz jeder Zug der Komposition ist daher zu erklären, daher nothwendig bedingt; und so erscheint es als ein unstatthaftes und unerfüllbares Begehren, wenn man hin und wieder von Spohr die Vermeidung der und jener „Manieren“ (wie man es nannte) gewünscht hat. Er kann keinen Zug in seiner Weise sich zu äussern aufgeben, wenn er nicht mit sich selbst in Widerspruch gerathen will, oder — zu einer andern künstlerischen Lebensanschauung gelangt.

Nach dieser Verständigung bleibt uns nur noch eine Uebersicht der in der Oper gegebenen Einzelheiten zu liefern, um den zahlreichen Freunden der spohrschen Muse zu bezeichnen, worauf sie sie sich zu freuen haben.

Nach einer manches aus der Oper andeutenden Ouvertüre aus F-moll, deren Hauptgedanke dieser ist:

Allegro.

*) So lässt sich Dante schon (Paradies Ges. 3. V. 70) von Beatrice (der göttlichen Vernunft) belehren:

» — — Hier stillt die Kraft der Lieb' und Güte
Jedweden Wunsch und völlig genügt uns dies,
Und nicht nach Anderm dürstet das Gemüthe.

Denn wenn es höherm Wunsch sich überliess,
So würd' es ja dem Willen widerstehen,
Der uns in diesen niedern Kreis verwies.

Dies kann in diesen Sphären nicht geschehen;
Lieb' ist das Band des ewigen Vereins,
Mit der nicht Kampf noch Widerstand bestehen.

Vielmehr ist's Wesen dieses sel'gen Seins,
Nur in dem Willen Gottes hinzuwallen,
Drum schmilzt hier Aller Wunsch und Trieb in Eins.

Und, wie wir sind von Grad zu Grad, muss Allen
Wie Ihm, dess Will' allein nach seiner Spur
Den unsern lenkt, dies ganze Reich gefallen.

Und unser Friede ist sein Wille nur,
Dies Meer, wohin sich Alles muss bewegen,
Was Er schafft, was hervorbringt die Natur.“
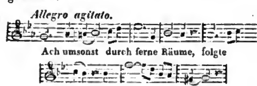
Nun sah ich: Paradies ist allerwegen,
Wo Himmel ist, strömt auch von oben her
Vom höchsten Gut nicht gleich der Gnade Regen.

Und dies wird von der Erde so wahr sein, wie von den Kreisen der Himmel.

*) Nach der formellen Weise früherer Beurtheilung, die nur am Aeussern stehen blieb, hat man längst von Spohr gesagt: er verschmelze Kirchen-, Kammer- und Theaterstyl. Erheblich wird diese Wahrnehmung nur, wenn man sie auf ihren innern Grund zurückführt, und die Naturnothwendigkeit dieser Gestaltung spohrscher Musik aufweiset, statt sie wie ein willkührlich Zusammengesuchtes und Zusammengeflicktes erscheinen zu lassen.

erscheint nach einem sanften Vorspiel zum Rezitativ Antonio heimkehrend und schildert in Rührung die Sehnsucht, die seine Wünsche aus der Ferne zur Geliebten und zur Heimath zurückgewendet:
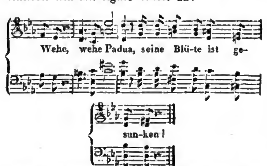
Allegro agitato.



in einer Arie, die nur Ein Ergnss der hier angedeuteten Empfindung ist. Unmittelbar anschliessend erscheinen Priester mit feierlichen Trauergesängen —

> Bricht das Aug' in Todesschmerz,
> Fliegt der Geist an's Vaterherz. —

Cäcilia wird bestattet. Der Chor des Volkes schliesst sich mit eigner Weise an:



Der erhangende Verlohte erhält durch die nun mit Klagesang eingetretenen Eltern Cäciliens Gewissheit, und klagt in Wehmuth:

> Cäcilia, mein Mädchen, vom Sarge umfangen,
> Geschlossen die Augen, erblichen die Wangen,
> O Mächte des Himmels, ihr habt sie geraubt,
> Die ich heut' mit dem Brautkranz zu schmücken geglaubt.

Seltsam beginnt der Dichter mit so ruhig gestimmten, ja dem Versmaasse nach froh hinhüpfenden Zeilen und fällt erst am Schlusse darauf, Wahnsinn des Schmerzes anzudeuten:

> Zurück ihr Gestalten des Todes, zurück!
> Und stört nicht der Liebenden heimliches Glück!

Der Schreck hätte den Unglücklichen wahnsinnig machen können; hier hat es der Dichter gethan; konnte die Musik mehr — etwas anderes geben, als eine Weise der Wehmuth!

Die Chöre des Volks und der Priester fallen ein, als in theatralisch-wirksamen Kontraste ein dritter Chor von Studenten dazutritt, die ihren rückkehrenden Lehrer Pietro froh bewillkommnen

Allegretto.

Hoch, hoch le-be Paduas grosser Meister ein
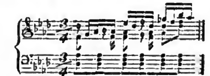
heller Stern ein heller Stern in dunkler Nacht.

und hier zufällig mit dem Trauerzuge zusammentreffen. Pietro sucht die Eltern zu trösten und äussert geheim den Vorsatz, die Erblichene für stille Wünsche neu erblühen zu lassen. Beide Züge entfernen sich mit ihren Gesängen.

Die Scenenfolge im Klavierauszuge führt uns nun zu der früher geraubten Tochter jener Familie, Rosa *). Das Orchester deutet im Ritornell zu einer Scene ein Ungewitter an. — besonders ist diese Figur der Bässe

pp

festgehalten. Der Erinnerung an eine ungetrübte Jugend, die in Rosa aufsteigt, folgt die Komposition (Arioso Larghetto) mit einer sanften Wendung und Figur nach Des-dur



und es folgt eine sanfte, zart geführte Arie, deren Ausdruck sich von dem Gefühl der Sehnsucht (im Mittelsatze des Allegro's) zu dem des dringenden hoffenden Gebets erhebt (Wendung von E-moll nach C-dur)

Un poco piu lento.



*) Im Klavierauszuge unrichtig Cäcilia genannt und im Personenverzeichniss ganz übergangen. Vergleiche jedoch S. 116 des Klavierauszugs u. a. O.

Theuren wieder sehn!

und in gleichem Sinn in E-dur schliesst.

Antonio tritt ein. Wie er, selbst die grösste Aehnlichkeit der Schwestern vorausgesetzt, die Lebende in der Räuberhöhle sofort — ohne Wahnwitz, ja ohne grosse Bewegung — für die vor seinen Augen Begrabene nehmen, sie fragen kann:

O sprich, wer führte dich hierher?

und auf Rosa's Antwort:

»Ich kenn' Euch nicht, nie hab' ich Euch gesehn.«
Du kennst mich nicht? O spotte meiner nicht,
Nur Blendwerk war's, als ich im Sarg' Dich sah.

entgegnen kann — mag der Dichter besser erklären können, als Ref. Es folgt ein Duett, in dem Antonio „der neuen Täuschung Schmerz," Rosa ihre Bestimmung zu eignem und fremdem Leid beklagt, und ihm Flucht vor den zurückkehrenden Räubern befiehlt. Diese Sorge leiht auch ihm höhere Bewegung, weckt seinen Antheil für die Warnerin und den Entschluss, sie mit sich zu retten. Räuber, deren Zutritt die Scene noch höher belebt, hindern ihre Befreiung, nicht aber seine Flucht.

Mit der Weise, die die Ouvertüre eingeleitet hat, eröffnet ein schauerlicher feierlicher Chor unsichtbarer Geister

Tief unten in kühler Erde,
Da ruhen die Menschen so gern.

das Finale. Pietro spricht in einem Rezitativ mit andeutungsvollen Zwischenspielen den Entschluss aus, Cäcilia in das Leben zurückzubannen, ergiesst sich in einer besonders durch bedeutsamen Gebrauch der Bässe bewegten Arie in die grollende Erinnerung, dass die Abgeschiedene früher seine Liebe verschmähet (beiläufig eine für eine grosse Basstimme überaus günstig geschriebene Scene) und beginnt nun unter eines Dieners (Beresinth) und unsichtbarer Geister Beistand den Zauber, in dessen Vollführung ihn nicht Empörung der Natur, nicht Höllengraus stört. In der ganzen, von ihm, Beresinth und dem Geisterchor dialogisch fortgeführten Scene sind die bedeutenden Motive des ersten Rezitativs wirkungsreich benutzt. Alle Pforten werden aufgerissen und unter feierlichen Akkorden (wahrscheinlich Harfe und Bläser) schwebt Cäcilia lebend herein, sinkt aber bei Pietro's Anblick bewusstlos zu Boden *). Hier endet der erste Akt.

Den zweiten Akt eröffnet ein rührender Klagesang der Mutter. Im folgenden Duett bringt der Prodesta Nachricht von Rosa's Wiederfinden durch Antonio und spricht in einem muthigen Allegrosatze den Entschluss aus, sie zu befreien
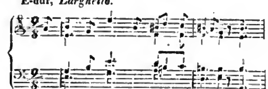
Ja mich begleitet Gottes Segen und macht mich
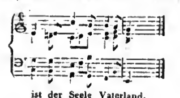
stark zu kühner That.

dem die Gattin banger zustimmt, bis der Schluss beide Stimmen zu höherer Ermuthigung beseelt.

Die folgende Scene führt uns zu Pietro, der in einem von Verlangen beseelten Arioso Cäciliens Erwachen herbeiwünscht; eine Arie ähnlichen Inhalts folgt. Er entfernt sich. Antonio, verirrt in den Hallen des Gebäudes, tritt ein, findet und erweckt die Braut, die ihm (rezitativisch mit erinnernden Motiven aus der Zauberscene) ihr Geschick, ihre Sehnsucht aus dem aufgezwungenen Leben eröffnet.

E-dur, *Larghetto.*





*) Ihre Worte:

Wer weckte aus süssem Schlummer,
Aus leichten Träumen mich auf?
Ich sah des Himmels Gefilde,
Zu Engeln schwebte ich auf.

sprechen für unsere obige Ansicht von der Fabel der

Antonio's Klage um dieses Hinwegverlangen verbindet sich duettmässig ihrer Weise; er verpflichtet sich, sie der Friedensstätte im Dom zurückzuführen und ergiesst in einer leidenschaftlichen Arie (Allegro Fis-moll) sein Rachegefühl.

Eine neue Scene schildert die bald lebhaftere bald sanftere Freude der Mutter, die Rosa's Ankunft entgegenhofft. Die Wiedergefundene erscheint unter freudig gerührtem Gesang des Volkschors und Quartetts der Ihrigen. Ein sanftes, süsses Duett schliesst den Herzensbund zwischen Antonio und seiner neuen Geliebten, ehe die erste nur wieder gestorben, an die erst im Allegro des Duetts Glockenklang erinnert. Antonio geht zur Lösung seines Worts.

Ein Chor der Studenten und des Volks feiert Pietro's Ansehn; — da, in aller Gegenwart (Finale) scheidet Cäcilia zum zweitenmal aus dem Leben; Antonio tritt mit heftiger Anklage gegen Pietro auf, der dem verdammenden Urtheil Aller unterliegt. Nach dieser bewegtern Scene voll bedeutender, in Einen Fluss vereinter Motive schliesst ein feierlicher Chor die Oper.

Es hat, wie gesagt, nur eine Uebersicht des *musikalischen* Inhalts gegeben werden sollen, nicht eine Aufzählung aller einzelnen Schönheiten, die er uns darbietet, und die man von dem längst gekannten, ausgezeichneten Tonsetzer ohne Ankündigung schon erwartet. Auch die Andeutungen der Handlung mögen hin und wieder sehr unvollständig sein, da man dabei nur dem Klavierauszuge gefolgt ist; und gewiss wird die Handlung in ihrer Vollständigkeit eine noch reichere und anziehendere Aufgabe für die Bühnen sein, als schon in der vorstehenden Mittheilung. Mögen denn die Bühnen uns bald besser und schöner unterrichten. Marx.

5. Allerlei.

Erinnerungen aus Wien, Ungarn, Sicilien und Italien.

No. 6.

Auf unsrer Reise nach Ofen hatten wir überall Gelegenheit zu bemerken, wie sehr auch der ungarische Adel die Musik schätzte und liebte. Wie erstaunte ich aber, als ich auf dem Gute des Herrn von W. Alles in grösster Bewegung fand. Auf einem freien Platze wurde ein Theater errichtet; in der Nähe desselben bereits Dekorationen gemalt; hier übte man schon mehrere Gesangstücke; dort sass ein Wiener Komponist in voller Arbeit, seine Oper zu vollenden, und ich selbst musste mit Extra-Post den Musen eine zweite abzugewinnen suchen. Der allgemeine Kunsteifer hatte etwas Ansteckendes: in 4 Wochen ward alles flott. Die Söhne des Herrn von W. und andere brave Dilettanten hatten Gesangpartien übernommen, sechs gute Geiger besassen wir selbst, und von Wien und Ofen kamen die übrigen Künstler. Der angesehenste Adel der Umgegend hatte sich versammelt. Man war einerseits eben so begierig zu hören und zu sehen, als andrerseits sich hören und sehen zu lassen. Die allgemeine Theilnahme, das frische Leben, welches in der Ausführung herrschte, ermangelten nicht die Darstellungen mit dem belohnendsten Beifall zu krönen, und Konzerte und Tafelfreuden beschlossen die Festlichkeit.

Mit Vergnügen gewahrte man hier, was innige Liebe zur Kunst im Verein wahrer musikalischer Anlagen einer blos mehr ausgebildeten Kehlfertigkeit gegenüber zu wirken vermögen. Umsonst bemühten sich einige Wiener Sänger von Profession ihre ganze Kunst zu enthüllen, ihren ganzen Tonbereich im Augenblick chromatisch und enharmonisch zu durchflattern; — des schönsten Beifalls genossen einige der Dilettanten, die in ihrem Ausdruck feinere Bildung, höhern Seelenadel beurkundeten. Unter diesen besass besonders ein Franzose eine herrliche, umfangreiche Bassstimme, vereinigend in seinem Vortrage den nationalen Geist mit deutscher Kraft und Innigkeit. Mit magischer Allgewalt bemächtigte sich sein sinnvoller Gesang der Herzen aller Anwesenden, und hinterliess, jeden nichti-

Oper. Schwerlich hat je der Volksglaube, zumal eines christlichen Volkes einem Zauber die Macht beigemessen, Seelige von der Erhebung in den Himmel in das Erdenleben zurückzubannen. Der Künstler kann sich wol in eine fremde Glaubensidee versetzen, nicht aber willkührlich eine *machen*. Jeder Glaube hat höhern Ursprung als Willkühr, auch der Aberglaube. Ein willkührlich *Gemachtes* kann aber nie im Künstler wahres Leben gewinnen.

gen Singsang verdrängend, tiefen, bleibenden Eindruck. Ich musste überhaupt auf meinen Reisen öfters höchlichst bedauern, dass so manches Genie mit wahrem innern Beruf zur Kunst, aus zum Theil triftigen Gründen, sich derselben nicht gänzlich widmet; indessen die erbärmlichsten Seelen, bloss weil sie, eben wegen ihrer innern Leerheit, Finger- und Gurgelgeläufigkeit vorzugsweise besitzen, sich schaarenweis ins Heiligthum der Kunst drängen, und sie zum bedeutungslosen Spielwerk herabwürdigen.

In Ländern, wie in Ungarn, wo die Kunstbildung noch nicht sehr vorgeschritten, hat man vorzüglich Gelegenheit zu bemerken, dass gute Musik, werde sie nur von wahrem Leben beseelt ausgeführt, auch auf den Natursohn nie ohne Wirkung bleibt. Gesangstücke von Mozart, Gluck, Cherubini und andern diesen ähnlichen, selbst Mozart's Quartette und Quintette, hörte ich da oft mit dem lebhaftesten Enthusiasmus aufnehmen. Eine artige Anekdote, die hier als Beleg dienen kann, wird Ihnen nicht unangenehm sein. Ein reicher Graf, dem übrigens Jagdgetön und Becherklang die schönste Musik war, hatte eine musikalische Gemahlin, welche in Verbindung eines Tonkünstlers, den beide persönlich liebgewonnen, den Grafen veranlasste, mehre junge brave Musiker aus Wien in seine Dienste zu nehmen. Diese durften jedoch nicht wie jener an der Tafel und dem nähern Umgang der gräflichen Familie Theil nehmen. Als sie indessen, bald nach ihrer Ankunft an des Grafen Geburtstage, denselben mit einer geistreich ausgeführten Musik überraschten, ward der Graf (man sagt zum Erstenmal) tief gerührt; fing an die Tonkunst sehr hoch zu schätzen, und bewies es sogleich, indem er sämmtliche Musiker an die Tafel zog und ganz als Freunde behandelte.

Jetzt belieben Sie gefälligst, mit mir einen zwar nicht nahen doch sanften Uebergang aus dem profanen C-dur ins weiche As-dur, das heisst: aus Oestreichs Gefilden eine trockne, gefahrlose Adriatische Meerfahrt nach — Sicilien zu machen.

Mit welcher Neugierde begab ich mich den ersten Tag meiner Ankunft in Messina in die Oper, das Wonnige des Sicilianischen Klima's auch in der Harmonie der Töne zu vernehmen! Doch wie ward ich getäuscht! Messina's und besonders Palermo's Einwohner besitzen die Eitelkeit, in allen Dingen, so auch in der Musik mit Neapel und Paris wetteifern zu wollen. Nun denken Sie sich aber eine Oper für die ersten Talente geschrieben, ausgeführt von einer zufällig zusammengelaufenen miserablen Truppe Sänger, ohngefähr wie sie sonst in den kleinen deutschen Städten herumzogen: und Sie haben einige Idee, von dem, was ich hörte. Geschmack, Präzision und was mir am auffallendsten war, selbst Intonation, schien ihnen zum überflüssigen musikalischen Luxus zu gehören; ein halbes Dutzend Noten mehr oder weniger — Kleinigkeit. Nachdem indessen des Schicksals Laune, mit jeder Jahreszeit wechselnd, bessere musikalische Zugvögel herbeiführt, soll auch, wurde mir gesagt, der Zustand der Oper besser sei. In Catanien, wohin ich mich begab, den ernsten Beherrscher Siziliens, den furchtbar erhabenen Aetna, näher zu bewundern, fand ich mehr Geschmack für Musik. Man gab eben im Theater „Comincio und Adelaido von Fioravanti.“ Die Sänger waren zwar auch mehr Theater- als Gesanges-Helden, die Kräfte des Orchesters in jedem Betracht höchst beschränkt; aber es wehete durch das Ganze ein überaus wohlthuender ächt südlicher Geist, wozu wohl die Prima Donna, ein seltnes Naturkind, das Meiste beitrug. Kunstübungen mochten sie noch wenig geplagt haben; aber sie besass eine Stimme, deren Klang, Kraft und Fülle mein deutsches Ohr noch nie vernommen, und in simpeln Arien und besonders im Rezitativ eine Gluth und Tiefe der Empfindung, die des höchsten lyrischen Ergusses häufig war. In jedem ihrer Töne erklang eine neue wundervolle Harmonie. Vergebens suchte ich nachmals durch ganz Italien einen solchen Seelenmagnet: der angenehmen Oberflächlichkeit schien schon Alles, selbst die Natur in Erzeugung der Stimmorgane, zu huldigen. Unter Cataniens ersten Fürsten und überhaupt dem höhern Adel befinden sich viele Verehrer der Tonkunst, die sich darin selbst mit Eifer üben und zu vervollkommnen streben. Dabei sind sie, besonders mit Fremden, höchst liebenswürdig im Umgang. Ich konnte nicht umhin, in dieser für mich gleichsam neuen Welt, wo Natur, mehrere Geschäfte und Vergnügungen mit neuem Reiz mich anzogen, ziemlich lange zu verweilen. Hier muss ich eines drolligen Vorfalls erwähnen. Während meiner Anwesenheit daselbst, besuchten einige Musikfreunde Neapel und trafen dort in einem Kaffeehause den dazumal noch lebenden, aber höchst mürrischen Paesiello. Im Gespräch mit ihm gedachten sie beiläufig meiner, was Paesiello Veranlassung gab, dermaassen auf die gesammte deutsche Musik zu schimpfen, dass wir uns mit seinen dabei gebrauchten ziemlich derben Ausdrükken nachher noch lange weidlich ergötzten. Unter andern behauptete er auch: „zu seiner Zeit wäre noch Kraft und Seele in der Musik gewesen, da hätte man sich beflissen mit wenig Noten viel zu wirken; jetzt sei es gerade umgekehrt. Nur in einem ungeheuren blos betäubenden Notenschwall, in geistlosen mechanischen Künsteleien bestehe die jetzige Musik; und in der Erzeugung solcher musikalischen Hirngespinste und Missgeburten seien die Deutschen die grössten Meister und die Vorgänger andrer Nationen gewesen u. s. w. — Ob wohl Paesiello so ganz Unrecht hatte? — —

Der wunderliche aber einst so verdienstvoll alte Tonmeister entfernte sich indessen bald darauf, den bessern musikalischen Genius in einer — andern Welt zu suchen.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 27. Juni. ——— Nro. 26. ——— 1829.

2. Freie Aufsätze.

Erläuterung eines Mozart'schen Urtheils über Muzio Klementi.

Die vor Kurzem bei Breitkopf & Härtel erschienene Biographie Mozarts enthält pag. 449. in einem seiner darinnen aufgenommenen Briefe Aeusserungen und Kunsturtheile über Muzio Klementi, die billig eine erläuternde Anmerkung der Herausgeber verdient und auch gefunden haben möchten, könnte man annehmen, dass ihnen die Kunsteotwickelungs-Epochen Klementi's genauer bekannt waren.

Da jene Biographie gewiss ein fernbin dauerndes Interesse und so manche Leser haben wird, die, über musikalische Gegenstände weniger unterrichtet, Klementi nur dem Namen nach kennen, und die desshalb Mozart's hartes Urtheil bei vorkommenden Fällen zur Basis ihrer Ansichten und Urtheile über Klementi nehmen dürften, so erfodert schon die allgemeine Billigkeit jedes näher Unterrichteten, wie vielmehr also Pflicht und Anhänglichkeit eines ehemaligen Schülers Klementi's — wie der Unterzeichnete sich nennen kann — hierüber den theilnehmenden Kunstfreunden einige Berichtigungen mitzutheilen.

Ich glaube meinen Zweck zunächst zu erreichen, wenn ich über die im Jahre 1781. vor dem Kaiser Joseph II. statt habende Konkurrenz der beiden Künstler Klementi's eigene Aeusserungen, soviel ich mich deren erinnere, hier einfach wiedergebe:

„Kaum einige Tage in Wien anwesend, erhielt ich von Seiten des Kaisers eine Einladung: „mich vor ihm auf dem Fortepiano hören zu „lassen. In dessen Musiksaal eintretend, fand „ich daselbst jemand, den ich seines eleganten „Aeussern wegen für einen kaiserlichen Kammer„herrn hielt; allein kaum hatten wir eine Unter„haltung angeknüpft, als diese sofort auf musi„kalische Gegensände überging, und wir uns „bald als Kunstgenossen — als Mozart und „Klementi erkannten und freundlichst begrüssten."

Aus dem Fortgange der Erzählung Klementi's (ganz übereinstimmend mit der Mozart'schen Angabe) ging hervor, wie sehr ihn die Kunstleistungen des Letztern ergriffen und entzückten.

„Ich hatte bis dahin Niemand so geist- und „anmuthvoll vortragen gehört. Vorzugsweise „überraschten mich ein Adagio und mehrere sei„ner extemporirten Variationen, wozu der Kaiser „das Thema wählte, das wir, wechselseitig ein„ander accompagnirend, variiren mussten."

Auf meine Frage, ob er damals schon in seinem jetzigen Style (es war im Jahre 1806) das Instrument behandelt hätte, verneinte er dies, hinzusetzend: „dass er in jener frühern „Zeit sich vorzugsweise noch in grosser brilli„render Fertigkeit und besonders in den, vor „ihm nicht gebräuchlich gewesenen, Doppelgriff„Passagen und extemporirten Ausführungen ge„fallen, und erst später den gesangvollern edlern „Styl im Vortrage, durch aufmerksames Hören „damaliger berühmter Sänger, sich angeeignet „habe, wobei die allmählige Vervollkommnung, „besonders der englischen Fügel-Fortepiano's, „deren frühere mangelhafte Konstruktion fast „jedes gesangvollere gebundenere Spiel ausge„schlossen, ihn sehr unterstützt hätte."

So scheint mir, erklärt sich Mozarts Urtheil, das Jenen als „geschmack- und empfin-

dungslos" bezeichnet, und deshalb nur zu Missdeutungen — zum Nachtheile Mozarts veranlassen dürfte, doch einigermaassen — natürlich. Wenigstens kann man bei des Letztern allbekannter Redlichkeit und seinem Geradsinne nicht wohl annehmen, dass irgend eine Nebenabsicht jenem Urtheile die Richtung gegeben habe. Es trifft oder verletzt auch nicht im mindesten den nachherigen und jetzt allgemein anerkannten Schöpfer und Ausbilder des schönen Styls auf dem Fortepiano.

Bemerkenswerth ist hier noch Klementi's Eigenthümlichkeit: auf den Fermaten seiner Sonaten längere Cadenzen und höchst interessante Zwischenspiele zu extemporiren, was bei jener Konkurrenz ihn auch zur Wahl einer Sonate veranlasste, die zu dem Zwecke zwar geeignet, aber in andrer Hinsicht doch hinter manchen seiner frühern Kompositionen dieser Gattung zurück stand. Es war folgende:

Oeuvres de Clementi. Cahier VI. Sonate II.

Allo. con brio.

und wir haben diesem Thema vielleicht das geniale in seiner Art unübertroffene Allegro der Ouvertüre aus der Zauberflöte zu danken.

Sollte ich in irgend einer Angabe hier wesentlich irren, so kann ja der in London lebende Muzio Klementi, ein achtzigjähriger noch rüstiger Kunst-Veteran, wenn er's nöthig glaubt, seine gute Feder zur Berichtigung bald eintauchen.

Soviel über eine Angelegenheit, deren Erörterung in Hinsicht Klementi's — ganz überflüssig für diejenigen wäre, die ihn als Komponisten und Virtuosen, als Letztern aber besonders in seiner zweiten Kunst-Epoche — genau kannten.

Berlin, im Juni 1829. Ludwig Berger.

Ueber die verschiedenen Gestalten, welche die Oper seit ihrem Ursprunge angenommen hat.

Wir geben hiemit zunächst die Uebertragung eines französischen Aufsatzes, und gedenken daran einige Bemerkungen anzuknüpfen, die sich uns dabei darbieten.

Die Wiedergeburt der dramatischen Poesie in Italien, am Anfange des 16ten Jahrhunderts, und die Vollendung der Malerkunst, bezeichneten die Epoche der ersten dramatischen Musik. Die Fürsten suchten durch den Verein dieser drei Künste die Pracht ihrer Feste zu erhöhn. Man fügte den Tragödien Musik-Chöre hinzu; man sang Zwischen-Handlungen, welche man den Komödien einflocht. Anfänglich bestanden die Chöre und Zwischenhandlungen nur in mehrstimmigen Reimgesängen: man fand darin keinen Ausdruck von Empfindungen, welche dem Stücke entsprochen hätten, indem die Musiker sich nur der Formen des Kontrapunkts bedienten; indessen war dies die Musik nach der Mode, und man kannte nichts besseres. An den öffentlichen Festtagen führte man Stücke auf, in welchen ganze Scenen in Musik vorkamen; sie waren von derselben Art, und machten nicht weniger Vergnügen. Bei der Vermählung Ferdinands von Medicis mit Christine von Lothringen, zu Florenz, führte man eins dieser von Musik unterbrochnen Schauspiele auf; es hiess: der Kampf des Apollo mit dem Drachen. Dieses Stück war nicht ohne Verdienst; es war der erste Versuch in einer etwas vernünftigern Gattung als die Mysterien.

Es ist bekannt, welche Pracht Don Garcia von Toledo, Vice-König von Sicilien, aufwandte, um Tasso's Amintas und ein andres Schäferspiel von Transille aufführen zu lassen. Sie wurden mit Zwischen-Scenen und Chören dargestellt, zu denen der Jesuit Marotta die Musik gemacht hatte. Der Erfolg gab Veranlassung, einige Scenen eines Schäferspiels in Gesang zu setzen, genannt das Opfer, welches um 1550 zu Ferrara aufgeführt wurde, eben so andre Scenen aus die „Unglückliche" und „Arethusa," welche an demselben Hofe vorgestellt wurden. Alle diese Musik war in derselben Weise wie „der Kampf des Apollo mit dem Drachen." Alle Stücke waren „da suonare e da cantare;" d. h. die begleitenden Instrumente spielten dieselben Partien, welche die Stimmen ausführten. Dies war die erste Epoche der Theater-Musik. Diese Musik, welche damals Fürsten und Hofleute

mit Befriedigung sättigte, würde heutiges Tages nicht zu ertragen gewesen sein; aber das Schöne ist stets in Wechsel-Beziehung mit dem Zustande der erlangten Kenntnisse.

Die Fortschritte, welche Harmonie und Poesie gemacht hatten, der Schutz, welchen Leo X. der Musik angedeihen liess, das Studium, welches während dreier Jahrhunderte die Italiener auf das Alterthum verwendet hatten: alles trug dazu bei, ihren lebhaften und leicht fassenden Geist auf Erneuerung dessen zu richten, was die Alten gethan hatten. Man glaubte, dass ihre dramatischen Werke gesungen worden seien, und die Italiener suchten sie darin nachzuahmen.

Emilio del Cavaliere, ein berühmter Römischer Musiker unternahm dies in der einfachen Gattung des Schäferspiels, aber er verstand nicht die Kunst, die Worte schnell mit Hülfe des Rezitativs vorzutragen, er änderte nur ein wenig den Styl der Madrigale und die schweren und starren Formen des Kontrapunkts. Indessen machte der Versuch dieses Musikers in Italien grosses Aufsehn; er erregte die Aufmerksamkeit von Giovanni Bardi, Grafen von Vernio, eines Mannes von grossem Verdienst, eines Freundes und Beschützers wissenschaftlicher Männer. Er lebte zu Florenz, und versammelte die ausgezeichneten Männer dieser Stadt, unter welchen Vincent Galilei, Mei und Caccini. Ihre Unterhaltung drehte sich oft um die Fehler der neuern Musik (den Kontrapunkt) und um die Mittel, die alte wiederherzustellen, welche seit Jahrhunderten unter den Trümmern des Römischen Reichs begraben schien. Man war sehr unsicher über das Mittel, zu diesem Ziele zu gelangen: man glaubte es in dem Studium der Tonarten und der Gattungen der griechischen Musik zu finden. Die erwähnten Gelehrten gingen daran. Mei schrieb ein Buch über diesen Gegenstand, welchen Galilei auch in seinen Dialogen über die alte und neue Musik abhandelte. In allen diesen Arbeiten war viel Pedantismus; das was darin wirklichen Werth hatte, war die Bemühung, den Inhalt der Theorie auf die Praxis anzuwenden. Galilei gab davon zuerst einen Versuch in der Episode „der Graf Ugolino,“ die er in Musik setzte, und bei dem Grafen Bardi unter dem Beifall der ganzen Versammlung aufführte. Ihm ahmte Peri ein Florentinischer Musiker und Giulio Caccini nach, welche Daphne und Euridice in Musik setzten.

Das Rezitativ, oder vielmehr ein freier Gesang, in welchem das Zeitmaass fortwährend wechselte, wurde in dieser Zeit erfunden, und seine dramatische Form hatte einen wunderbaren Erfolg. Mit dieser Erfindung beginnt die zweite Epoche der Theatar-Musik; sie muss unter die allerwichtigsten gerechnet werden. Wie es aber gewöhnlich geschieht, so wurde auch diese neue Erfindung durch zu häufige Anwendung gemissbraucht. Die erwähnten Musiker liessen ihre Opern zu sehr in der Deklamations-Manier, und vernachlässigten die Harmonie ihrer Vorgänger. Die Formen dieser Harmonie waren zu pedantisch, aber ihre Wirkung war vortrefflich. In der That aber unterbrachen auch die Chöre in „Daphne und Eurydice,“ obgleich sie in einer andern Art komponirt waren, als die, welche man bisher kannte, auf eine glückliche Weise die Monotonie des Rezitativs, welches in dem grössten Theile dieser Werke vorherrschte.

Die Pracht der Dekorationen, die Grösse und die Mannigfaltigkeit der scenischen Veränderungen, welche man bei diesen Schauspielen anwandte, waren für diese Zeit überraschend. Die Kenntniss der Dekorationen und Maschinen schien wie durch Zauberei zu entstehn. Man braucht nur die Beschreibung der Erfolge zu lesen, welche man in dieser Gattung in diesen ersten Werken hervorbrachte, um sich zu überzeugen, dass diese Kunst, weit entfernt, sich seitdem zu vervollkommnen, vielleicht nur in Abnahme gekommen ist.

Die Wahrheit, oder wenigstens das, was man in den Künsten mit diesem Namen bezeichnet, war das Ziel der Dichter und Musiker, welche diese ersten dramatischen Versuche machten. Sie waren eben sowohl Philosophen als Künstler, und glaubten, dass es nothwendig sei, den Geist zu befriedigen, wenn man für das Ohr arbeite. Ihre Mittel der Ausführung waren sehr beschränkt; die Instrumente waren zu unvollkommen, um grosse Wirkungen damit hervorzu-

bringen, und die Kunst des Gesanges war noch in der Kindheit. Indessen, ungeachtet so vieler Hindernisse, wussten sie ihren Zeitgenossen zu gefallen, weil sie einen Vorschritt in ihrer Kunst gemacht hatten. Man war allgemein überzeugt, dass sie die Säulen des Herkules weiter gerückt hätten, und dass es nichts darüber hinaus geben könne. Dasselbe Vorurtheil wird man bei jeder neuen Erfindung sich wiederholen sehn.

Es muss hier ein Irrthum des Crescembini, Tiraboschi, Signorelli und des Ritters Planelli aufgedeckt werden, in den sie gefallen sind, weil sie nicht auf die ersten Quellen zurückgegangen waren. Alle diese Schriftsteller haben wiederholt, dass in den ersten Opern und noch lange Zeit nachher, keine Chöre vorgekommen seien, dass die ganze Musik nur aus Rezitativen bestanden hätte, und dass erst Cicognini im Jahr 1640 die Arien in einem Drama genannt „Jason" eingeführt hätte. Der Beweis des Gegentheils ist in „Euridice" von Peri zu finden. Die fünf Akte dieser Oper schliessen ein jeder mit einem Chor. Tircis singt darin anakreontische Verse, welche in eigenster Bedeutung das darstellen, was man seitdem eine Arie genannt hat. Eine kleine Symphonie geht diesem Stücke voran. Die Bewegungen des Basses begleiten Note für Note die der Stimme, wodurch sie in der That einen Schein von Schwerfälligkeit erhalten, was jedoch wesentlich von dem Rezitativ abweicht, wo der Bass sehr viel Halte hat. Zwischen der ersten und zweiten Strophe ist noch ein Ritornell angebracht. Die schwächste Seite ist der Rhythmus, welcher nicht genug hervorgehoben ist; indessen ist der Rhythmus doch regelmässiger als der des Rezitativs. Wenn dieses Beispiel noch nicht genügen sollte, so würden die Partituren von Daphne, Ariadne, der Entführung des Cephalus, Medusa, heilige Ursula und andre Opern jener Zeit, die Richtigkeit dieser Bemerkung beweisen, welche schon Arteaga gemacht hat.

Die Opera buffa entstand gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts. Das erste Werk dieser Art, wovon die Kunde bis auf uns gekommen ist, hiess l'Anfi Parnasso. Dies Stück ist dem Alexander von Este gewidmet und wurde zu Venedig gedruckt im Jahre 1597.

Horatio Vecchi, Kapellmeister zu Modena, hatte das Gedicht und die Musik gemacht. Das Werk ist seltsam schlecht. Man sieht darin Arlechino, Brighella, Pantalone und einen spanischen Hauptmann. Das Kastilianische, Italienische, die Dialekte von Bologna und Bergamo, und sogar das Hebräische sind in dem Dialog angewendet. Die Musik selbst unterscheidet sich in der Gattung nicht von der ernsten Oper; aber sie erscheint noch schwerfälliger und eintöniger in der Komödie.

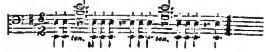
3. Beurtheilungen.

Balladen für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte von C. Löwe. Op. 7. Vierte Sammlung. Schlesinger in Berlin. Preis 1 Thlr. $2\frac{1}{2}$ Sgr.

Die Eigenthümlichkeit der Löwescben Balladenkompositionen ist schon von mehrern Seiten in diesen Blättern besprochen worden. Den zahlreichen Freunden derselben legt man in diesem Heft zwei neue Gesänge vor, die mit den vorausgegangenen von gleicher Tendenz und gleichem Werth sind, deren erste sogar die frühern an Grossartigkeit der Gestaltung überbietet. Es ist „die Spreenorne," (von Kurovsky-Eichen) die bei dem Bau des königlichen Schlosses in Berlin ihre Ufer bedrängt sieht und ihren alten Freund, den grossen Churfürsten herbeiruft

Er hört. Der gepflasterte Strand zerbricht,
Ein eherner Reiter auf ehernem Ross
Setzt hoch heraus und hält vor dem Königsschloss.

und die dreihundert Riesen, die sein Haus und ihren Strom mit dem Neubau bedrängten, lassen die Arbeit ruhen. So gewaltige und gewaltsame Vorstellungen haben der ganzen Komposition, namentlich der Begleitung, eine Grossartigkeit aufgeprägt, der weder die grossartige Figur S. 7 u. f., noch die breite Taktart, $\frac{8}{2}$ Grandioso, genug thaten. Der Komponist merkt bei der Begleitung: (Tromboni.)



an, dass ihm bei der Konzeption statt des Klaviers Posaunen vorgeschwebt haben. Er wird von der beweglichen Phantasie der bessern Zuhörer nicht vergebens Folge hoffen; zumal wo er selbst in seiner höchst eigenthümlichen Weise singt und spielt. Nicht sowohl durch Leidenschaftlichkeit und Kraftanstrengung, als durch deren Zurückhalten, durch eine Art geheimnissvoller, oft nur flüsternder Mittheilung weiss er die Spannung hervorzurufen, in der man seinen Geistergeschichten offneres Ohr leiht, und in der dann Ein starker Akkord, Ein heftiger Ruf in verdoppelter Kraft schlägt.

Der zweite Gesang, der späte Gast (von Wilibald Alexis) bewegt sich ganz in der Sphäre der frühern Volkssagen von Erlkönig u. s. w., und wird neben ihnen interessant, wie sie, und willkommen sein. M.

4. Berichte.

Die deutsche Oper in Paris.

Kaum waren die Pariser von dem Projekt unterrichtet, in dem italienischen Theater deutsche Vorstellungen zu geben, so ward auch schon dies Unternehmen der Gegenstand allgemeiner Unterhaltung. „Im italienischen Hause deutsche Vorstellung! welch ein Abstand!" schrie man. Während indess die Einen das Unternehmen tadelten, lobten es die Andern. Man könnte sowohl Lob als Tadel von zwei verschiedenen Seiten betrachten, da auch die Ansichten der Sachkenner verschieden sind. Die blossen Dilettanten, welche aber den bedeutendsten wenn auch mit albernen Prätensionen auftretenden Theil der Kunstrichter ausmachen, verhöhnten die Deutschen, weil es nach ihren Ansichten herabwürdigend scheint, die barbarischen Klänge eines Weber in den Rossinischen Hallen laut werden zu lassen. Eben so freut sich des Erscheinens der Deutschen, ein Theil der Verehrer der Cavatine, bloss, weil sie glauben, dass man dadurch zur Erkenntniss gelangen werde: die italienische sei doch nur die einzige wahre Musik; und der Sturz der deutschen Schule würde eben dadurch unvermeidlich erfolgen.

Unter den Liebhabern, die Geschmack genug besitzen, für Beethoven und Weber begeistert zu sein, giebt es indess auch noch verschiedene Ansichten. Die Einen, der Sache vertrauend, sollen schon im Voraus und bloss nach kurzen Aufsätzen urtheilend, die ihnen darüber zu Gesicht gekommen, ihren vollkommen Beifall; wogegen Andre die Administration tadeln, dass sie die Aufführung solcher Meisterwerke einer Provinzialtruppe überlassen, die doch gewiss nicht im Stande sein kann, auch nur einen Vergleich mit italienischen Sängern zu bestehen. Es scheint ihnen, und zwar nicht ohne Ursach, als wolle man in Paris mit diesen zu Gebote stehenden Mitteln, ein ganz neues Genre einführen; das hiesse freilich die Unmöglichkeit versuchen und das Interesse an die Kunst herabwürdigen. Der bestimmte Erfolg ist aber dieser:

Die Aachener Truppe hat ihre Gastspiele im italienischen Theater durch den Freischützen eröffnet, und der Erfolg war äusserst glänzend. Besonders gefiel die herrliche Stimme des Herrn Haitzinger, und das wahrhaft naive Spiel der Mad. Fischer, so wie die Wirkung der neuen Dekorationen überraschend war. Gern übersah man bei den Chören viele falsche Töne, da sich bei der Ausführung so viel Wärme zeigte, wie wir bei französischen Choristen nicht gewöhnt sind.

Das Orchester (es ist das vom italienischen Theater, welches, zwar unverdient, jedoch seit langer Zeit sehr im Ruhme steht) dirigirt vom Herrn Grasset, war von schwacher Wirkung. Webers erhabenes Werk war schon seit langer Zeit in Paris bekannt genug, und zwar mit Ausnahme einiger Sätze, die der Bearbeiter ausgelassen. Dagegen hatte Herr Haitzinger ein anderes hinzugesetzt, das, zu seinem Lobe sage ichs, nicht von Weber ist, sich aber eines so übergrossen Beifalls erfreute, dass es bei jeder Vorstellung wiederholt verlangt wird. Nichts ist indessen abgedroschener und verbrauchter als eben dieser Gesang, welcher genau an die Arie des Grafen Almaviva in Rossininis „Barbier von Sevilla" erinnert. Genau gezählt wiederholt sich das Thema 15 Mal ohne Abweichung.

Man gab nachmals die „Zauberflöte," ohne sonderlichen Erfolg. Die Aufführung war noch unter mittelmässig. Vieles beleidigte das Gehör bei der ersten Vorstellung. Vor allen Dingen

war die Papagenopfeife ¼ Ton niedriger als das Orchester, und das Glockenspiel wieder ¼ Ton niedriger; daraus entstanden so schreckliche Verstimmungen, die das Publikum mehrmals empörten. Madame **Fischer** war unglaublich schwach in den beiden Gesängen als Königin der Nacht, sie zeigte so wenig Geläufigkeit in der Betonung, dass daraus deutlich hervorging, wie wenig sie die Kunst des Gesanges inne habe. Nur Haitzinger allein wurde lebhaft applaudirt. Im dritten Akte wurde die Wiederholung einer Arie von ihm verlangt, die er sehr seelenvoll sang. Das Orchester war schwächer und widriger als je; Herr **Grasset** leitet es fortwährend.

Nach diesen beiden Vorstellungen hörten wir endlich „Fidelio." Der erste Akt liess das Publikum kalt, weil er in jeder Hinsicht nur mittelmässig gegeben wurde; der zweite Akt war aber von weit grössrer Wirkung. Erstens der so leidenschaftliche Gesang von Florestan im Gefängniss, von Herrn Haitzinger vortrefflich vorgetragen, wurde mit einstimmigem Beifall gekrönt; hernach beim berühmten Quatuor und dem Endchor brach die übermässigste Begeisterung aus; diese zwei letztern wurden durchs Applaudiren fortwährend unterbrochen. Bei der wiederholten Vorstellung liessen die Zuhörer, nun schon mehr mit dem Werke bekannt, da sie den Werth des ersten Aktes inne hatten, dem Komponisten volle Gerechtigkeit widerfahren. Wie sollen sie sich aber mit dem Orchester verhalten? Da indess einige Zeitschriften die Unfähigkeit des Herrn Grasset verkündeten, gab er endlich der dringenden Vorstellung der deutschen Schauspieler nach, zog sich zurück, und liess dem fremden Kapellmeister Herrn **Telle** *) freies Feld. Man schmeichelte sich, dass es nun besser gehen werde; allein vergebens, es ist zwar wahr, die Bewegungen folgten besser aufeinander, aber das Ensemble, die Pünktlichkeit, die Kraft! . . . ohne des Ausdrucks zu erwähnen, von diesem Orchester dies fodern, hiesse sich aussetzen gar nicht verstanden zu werden. Selbst die leichtesten Passagen wurden kläglich gegeben. Sollte man glauben, dass dieser Anfang des Trio

*) Sohn des Berliner Balletmeisters.

von den Violinen auf so schreckliche Weise eingesetzt wurde, dass das Parterre in lauten Gelächter ausbrach.

Da es schwer hält, solchen Thatsachen Glauben beizumessen, so will ich mich bemühen, den Grund davon zu enthüllen, indem ich die Zusammenstellung des Orchesters durchgehen werde.

Die 8 ersten und 8 zweiten Violinen sind durch 4 (?) junge Leute aus dem Conservatorium besetzt, welche von dem Mechanismus des Instruments genaue Kenntnis haben. Von den 4 Bratschen sind eine gut, eine mittelmässig und zwei sehr schwach; von drei Violoncellen (sollte man es glauben!) kann man aber vernünftigerweise nur eins anführen, nämlich Herr **Franchoms**, einen jungen Mann von vielem Talent, dem eine sehr glänzende Karriere bevorsteht, die andern sind zwei alte Leute, welche, zu ihrem Glücke, mehr schlafen als spielen.

Von den sieben Kontrabässen kann man nur sagen, dass sie weder gut noch schlecht sind. Von der Masse der Blechinstrumente kann man auch nicht viel sagen, als bloss, dass **Gallay** der geschickteste Hornist ist, den wir in Paris haben; indess blässt er nur das 3te Horn, und lässt sich daher nie in den Solis hören, woran die Rechte der Anciennetät schuld sind. Flöten und Klarinetten sind gut, desto unerträglicher sind Oboen und Bässe. Die Bässe können nie die Töne etwas schnell nehmen und die erste Oboe hat einen Styl, wovon wir nur ein Beispiel liefern wollen. So ungefähr nimmt sie in der Ouvertüre des Freischützen die Melodie des Weber

dem Paukenschläger fehlts nicht an Festigkeit, jedoch ist er stets mehr bemüht die Damen zu lorgnettiren, als Takte und Pausen zu zählen. Doch ist es wohl das schlechteste Orchester, und der deutsche Direktor wird fürs nächste Jahr zu thun haben, dass er die Mittel ausfindig mache, uns über diesen Schund hinweg zu brin-

gen. Wenn doch die vereinten Mitglieder des Odeon-Orchesters gewonnen werden könnten! — — Möge dies Unternehmen nur ein Versuch sein; der Erfolg macht den Parisern Ehre; der Beifall, den er für, deutsches Genie erntete, bürgt für Fortschreiten der Musik, und die Begünstigungen, welche den Schauspielern gewährt worden sind Beweise guter Gesinnung.

Man darf sich der Hoffnung hingeben, dass die musikalische Bildung rasche Fortschritte macht, dass einerseits das deutsche Theater, andererseits die Konzerte des Conservatoriums den wirklichen Glanz der Kunst herstellen werden; und wenn die Seiltänzermusik auch noch immer ihre Anhänger findet, so wird doch immer die, so vom Herzen und vom Innern kömmt, immer die übrigen finden. B.

5. Allerlei.

Reflexionen über den manierirten Gesang.

Wir werden von Tönen ergriffen, und verschiedene Bewegungen und Leidenschaften werden — unabhängig von den Eindrücken der Worte — mittels des Gehör-Sinnes in uns erregt. —

Schon Burke (über das Erhabne und Schöne) hat bemerkt, dass grosse, plötzliche oder bebende Töne erhabene Bewegungen hervorbringen; sanfte und süsse Töne dagegen das Schöne bewirken.

Diese Wirkungen des Tons mit den Eindrücken der Sprache zu verbinden, und letztere durch diesen vereinten Einfluss zu erhöhen, ist der vornehmste Gegenstand der Singkunst. —

Wir finden in den Werken aller Tonsetzer, oft in der Melodie selbst, öfters noch in der Begleitung, Nachahmungen natürlicher Töne, die jedoch gewissen Gesetzen, durch welche das Ohr beherrscht zu werden scheint, untergeordnet sind, obschon diese vorgeschriebenen Regeln vielmehr durch eine lange und genaue Beobachtung jener Wirkungen gebildet werden, welche das Gehör mit Wohlgefallen aufgenommen hat. —

Daher entstanden die verschiedenen Grade von lauten und leisen, schnellen und langsamen Bewegungen und jene plötzlichen Ausbrüche, von welchen angenommen wird, dass sie besondre Leidenschaften, Affekte und Bewegungen andeuten, und die, in Verbindung mit den Worten, wirklich bestimmte Bilder in der Seele gestalten. „Es giebt aber in der Kunst eben sowohl wandelbare als feststehende Grundsätze.“ Die ersteren liegen in der Karakteristik des National-Geschmacks, auch dienen sie dazu, die Veränderungen zu bezeichnen, welche die Zeit und Gemeinschaft mit andern Ländern hervorbringen. Aus dieser Vermählung der Natur und der Kunst lassen sich das Entstehen, die Fortschritte und der gegenwärtige Stand des Gesanges erklären.

Man darf inzwischen nicht vergessen, dass diese Kunst mit der Natur schwerer zu vereinbaren sei, als ihre übrigen Schwestern. Unsere Bewunderung des Dichters oder Malers wird durch die Aehnlichkeit geleitet, welche ihre Erzeugnisse mit der Natur haben; hierüber ist, auf einen gewissen Grad, jedermann Richter. Im Gesange hat die Kunst sich bereits so weit von dem ursprünglichen Ausdrucke der Leidenschaft entfernt, dass nur wenig bleibt, was zum Gegenstande der Vergleichung dienen kann. In diesem Fache der Musik hängt sonach der Geschmack mehr von Kunstbildung ab, als in irgend einer andern Kunst, weil die Verzierungen des Gesangs meistens rein künstlich sind; viele derselben, welche man vorzüglich schätzt, ihren Werth bloss von der Schwierigkeit ihrer Ausführung, so wie von der Mühe und Uebung, welche sie diesfalls erheischen; ja, manche davon würde ein derselben ungewohntes Ohr als absurd verdammen. Dass aber der Gesang in jenem Grade mit der Natur übereinstimme, in welchem er wirklich gut ist, scheint durch das Zeugniss erwiesen, welches der allgemeine Beifall einer zahlreichen und gemischten Gesellschaft solchem Gesange zu ertheilen nie unterlässt. Als nächste Veranlassungen dieses meistens unfehlbaren Kriteriums erscheinen eine wohl artikulirte Aussprache, und eine reine Intonation, welche die ersten Erfodernisse zur Vollkommenheit im Gesange sind, und die Jedermann zu bemerken fähig ist. —

Aus diesem geht hervor, dass das sich immer gleich bleibende Ziel des Gesanges die Erweckung mannigfaltiger Bewegungen mittels der Vereinigung des Gedankens und des Tons sei. Dies Ziel zu erreichen, ordnet die Kunst sich in verschiedene Theile. Die natürlichste Eintheilung entsteht aus den Klassen der Bewegungen, auf welche der Gesang gerichtet ist, und hieraus ergiebt sich, dass das Wort: „Styl,“ welches gewöhnlich in Beziehung auf den Sänger angewendet wird, in der That allein nur der Komposition zustehe, und dass der Ausdruck „Manier,“ in seiner genauesten Bedeutung, die Mittel des Sängers zur Erreichung des Ausdrucks bezeichne. —

Das Wörtlein: „Manier“ wird zwar gewöhnlich, besonders in der Schauspielkunst und in der Malerei in bösem Sinne gebraucht, und derjenige Manierist genannt, welcher sich in seiner eigenthümlichen Art der Darstellung oder Nachahmung wiederholt. —

Wollte man nun das Wort: „Styl“ als bezeichnend annehmen, so würde man in Gefahr gerathen, absolute Grundsätze zu vermengen, und gegenseitig bei der Wahl des Ausdrucks „Manier“ einen Theil der Missbilligung auf sich laden, welche der Sprachgebrauch mit dem Sinne dieses Wortes zu verbinden pflegt. —

Sir Joshua Raynolds theilte die Arbeiten des Malers in das Studium des grossen und des

verzierten Styls, nnd es besteht wohl keine Klassifikation, welche überhanpt den schönen Künsten angemessener wäre. Dichtkunst nnd Musik sind nicht nur beide für dieselbe Eintheilung empfänglich, sondern es giebt vielleicht keine andere, die so einfach nnd natürlich wäre. In der Dichtkunst begründen Grossheit und Einfachheit der Ideen und des Ausdrucks den grossen Styls. Dieselbe Definition kann auf Malerei und Musik angewendet werden, indess die lose Anordnung und der wechselnde Fluss der Gedanken und des Ausdrucks, welche den verzierten Styl bilden, ebenfalls allen jenen Künsten gemein ist. Von dieser Analogie geleitet kann man es also dennoch wagen, die Benennungen: „Styl" und „Manier," unbeschadet des übrigen Einwurfs, in dem Sinne zu gebrauchen, welchen sie erhielten. —

Eine ausführliche Beschreibung dessen, worin der grosse Styl besteht, ist kanm möglich. Er fodert vom Sänger eine Vereinigung all der Fähigkeiten des Geistes und der Grazie der Ausführung, welche auf die höhern Gefühle wirken und sie beherrschen. Die Elemente dieses Styls sind Kraft, reiner Ton, mannigfaltiger Ausdruck, korrekter Geschmack und vollkommeno Einfachheit, oder mit andern Worten: jene ächte Empfindung und jene intellectuelle Würde, welche uns in den Stand setzt, die Erzeugnisse des Dichters und des Tonsetzers in die schönsten Formen zu kleiden und die Mittel der Natnr wie der Kunst auf die beste und zweckmässigste Art zu verwenden. —

Die Schwierigkeit, diesen Grnd der Vollkommenheit zu erklimmen, hat einen Styl erzeugt, der den wirklich grossen ersetzen soll; dieser wird der verzierte-manierirte — genannt. —

Er besteht darin, dass leichte, zierliche, blumige und überraschende Tonläufe an die Stelle der klaren, würdevollen oder leidenschaftlichen Töne gesetzt werden, welche sonst die Melodie der Gesänge im grossen Style bilden. — So unwahrscheinlich es auch auf den ersten Blick dünken mag, überzeugt uns doch eine gennuere Untersuchung, dass die schwersten Verzierungen leichter zu erlernen sind, als die reinen, strengen Elemente des grossartigen Vortrages. Gut gesungene Ornamente und Koloraturen verführen unsere Sinne durch die anscheinende Schwierigkeit ihrer Ausführung, durch den fesselnden Reiz der Neuheit, durch die wundervolle Ueberraschung Dinge zu hören, die wir vielleicht nie ausführbar geglaubt. — Diese zauberische Wirkung steigt mit dem Range des Sängers; wir halten, was er leistet, für werthwoller, als es in der That ist, und nehmen alles auf Treu' und Glauben seines persönlichen Rufes. —

So schweigt die Urtheilskraft, indess das Ohr mit neuen, angenehmen und unerwarteten Klängen einschmeichelnd getäuscht wird. Doch ist unsere Bewegung nur von der Ueberraschung erzeugt; unsere Affekte sind nicht in Anspruch genommen. —

Um uns zu überzeugen, dass diese Verzierungen und Manieren ungleich leichter zu erwerben sind, als der grosse Styl, dürfen wir nur bedenken, dass sie durch blosse Uebung und immerwährendes Wiederkäuen erlangt werden, und keine, welche immer geistige Anstrengung erfodern. —

Der grosse Styl verhält sich daher zu dem verzierten, wie die Erzeugnisse der Vernunft und der Imagination zu den lebhaften Anstrengungen des Körpers. Dass solches wirklich so sei, beweist die Benennung, welche die Gesang-Methode von den Italienern erhalten hat, nämlich: *Aria d'agilità*. —

Es folgt hieraus, dass die Manier eines Sängers grossen Theils von dem Style, den er gewählt hat, abhängen, und diese Wahl durch die Talente geleitet werden müsse, womit die Natur freigebig, oder stiefmütterlich karg ihn ausgestattet hat. — Da aber die blosse Ausbildung der Stimme so vieles thun kann, sollte vielleicht der Rang eines Sängers mehr nach seinen geistigen Fähigkeiten, als nach jenen für die mechanische Ausführung klassifizirt werden. Die Erfahrung zeigt uns, dass beinahe kein — auch noch so ausgezeichneter Sänger — den Gipfel der Kunst in mehr als einem Style erreichen konnte. Allerdings finden sich Ursachen, welche den gleichzeitigen Besitz so verschiedenartiger Talente fast unmöglich machen. — Was das Eine begründet, zerstört das Andere. Der Geist muss zu einem Ziele geleitet, auf dies Eine ausschliesslich beschränkt werden.

Jedem Lehrling möchte daher zu empfehlen sein, dass er seine erste Aufmerksamkeit dem grossen Style widme; Grundsätze studire und sich einen möglichst korrekten und reinen Geschmack bilde; denn, wenn die Natur ihm jene Gaben verweigert haben sollte, welche nöthig sind, um den ersten Rang zu behaupten, so wird er immer desto leichter auf eine untergeordnete Stufe, und zwar mit Vortheilen ausgerüstet, herabsteigen können, welche wenige von seinen Mitwerbern besitzen werden; wohingegen wenn er sich gleich Anfangs allzusehr der manierirten Uebung in dem mechanischen Theile der Kunst hingiebt, er aus Gewohnheit an diese mindern Vorzüge sich anschliessen, und nimmer im Stande sein wird, seinen Geist zur Beschauung jener Vollkommenheit zu erheben, welche zu erringen am meisten wünschenswerth ihm sein sollte. — — —

D. F. S. —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei eine litterarische Ankündigung der Stuhr'schen Buchhandlung in Berlin.)

Verzeichniß von Büchern und Musikalien,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 7. Den 16. Juni 1829.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Musikalien-Anzeige

Collisionen zu vermeiden.

François Hünten.

Op. 33. 34. 35. 36.

Pour Pianoforte.

Air italien, varié,
Variations sur un thême de Händel (God save the King),
Rondoletto sur un thême favorit de Rossini,
Cavatine favorite de l'opéra: Le pirate, varié,

sind mir vom Compositeur als Eigenthum überlassen, und erscheinen binnen kurzen in meinem Verlag.

Leipzig, den 5. Juni 1829.

Bureau de Musique.
C. F. Peters.

Warnung.

Ich finde für nöthig, dem musikalischen Publikum bekannt zu *machen*, daß nachfolgende Musikverleger, als: Spehr, G. M. Meyer jun. in Braunschweig, Böhme, Christiani in Hamburg, Lischke in Berlin, Bachmann in Hannover ꝛc. sich erlauben, Compositionen mit Vorsetzung meines Namens herauszugeben, die ich nie geschrieben habe. Wenn gleich diese, von obigen Verlegern zu Tage geförderten musikalischen Mißgeburten den Stempel ihres Ursprunges an der Stirne tragen, so darf doch eine solche schamlose Täuschung des Publikums nicht ungerügt bleiben, und ich halte es für meine Pflicht, dieser meiner Erklärung die größtmöglichste Oeffentlichkeit zu geben, damit jedermann, der von obigen Verlegern Artikel mit meinem Namen bezieht, vor Täuschung gewarnt sei. Um aber auch zu zeigen, in welcher Art diese Verleger das Publikum hintergehen, so führe ich aus mehreren nur Folgendes an:

Spehr in Braunschweig hat ein vierstimmiges Gesangstück von mir: „die Bethende," von Mathisson, nachgestochen, davon die erste Singstimme beibehalten, und die übrigen drei weggelassen, und bietet nun diese Verstümmlung als meine Original-Composition zum Verkaufe aus.

Bachmann in Hannover giebt unter meinem Namen Arrangirungen heraus, z. B. die weiße Frau ꝛc. zu 4 Händen, die ich nie auf diese Art gesetzt habe.

G. M. Meyer jun. in Braunschweig giebt die von mir in Wien herausgegebene Euterpe, ein periodisches Werk, welches nichts als arrangirte Opernmelodien enthält, unter dem Titel: Sonatinen, mit Voraussetzung meines Namens heraus, und täuscht dadurch jedermann, der von mir ein Original-Werk zu kaufen glaubt. Zugleich nimmt sich derselbe Verleger die Freiheit, auf mehrere dergleichen Werke: „Eigenthum des Verlegers" zu setzen.

Ich erkläre daher öffentlich, daß alle unter meinem Namen bei den Verlegern: Spehr, G. M. Meyer jun. in Braunschweig, Böhme, Christiani in Hamburg, Lischke in Berlin, Bachmann in Hannover ꝛc. erschienenen musikal. Werke theils nicht von mir gesetzt, theils so verunstaltet sind, daß ich sie nicht für die Meinigen erkenne.

Wien, am 1. Mai 1829.

Ant. Diabelli,
Tonsetzer und Kunst- und Musikalienhändler in Wien.

Erklärung.

Ich Endesgefertigter sehe mich veranlaßt zu erklären, daß bei den Herren Musikverlegern Ant. Diabelli und Comp. in Wien, bis zum heutigen Dato folgende Originalwerke von mir, nämlich: Opus 2, 4, 5, 6, 13, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 47, 49, 50, 51, 61, 72, 77, 78, 84, 88, 90, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 109, 115, 119, 120, 121, 127, 129, 130, 132, 140, 141, 146, 151, 152, 154, 155, 156, 159, 160, 162, 163, 164, 169, 170, 177, 179, 180, 194, 195, 196, 200, im rechtmäßigen Verlage erschienen, und von mir demselben allein mit vollständigem Eigenthumsrechte fürs In- und Ausland überlassen worden sind. Wenn demnach einige der unter obigen Werksnummern bezeichneten Werke auch anderswo verlegt erschienen sind, so sind das nicht nur keine rechtmäßige Originalausgaben, sondern ich kann mich auch nicht für deren Vollständigkeit und Correktheit verbürgen.

Wien, am 1. Mai 1829.

Carl Czerny,
Tonsetzer und Klavierlehrer in Wien.

Für Schulen und kleine Singvereine ist im Verlage der Helwingschen Hofbuchhandlung erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

Stolze, H. W., Organist, Gesangübungsstücke, zum Gebrauch beim ersten Gesangunterricht, stufenweise durch alle Intervallen, ein-, zwei- und mehrstimmig und zwölf der bekanntesten Choralmelodien, zweistimmig für Discantstimmen, Op. 2. geh. 22½ Sgr.

Stolze H. W., 160 ein-, zwei-, drei- und vierstimmige Lieder, für Sopran, Alt, Tenor und Baß, mit Pianoforte-Begleitung, zum Gebrauch für Schulen, Gesangvereine und für den häuslichen Kreis, mit Text aus den „Liedern für Volksschulen, von Herrn Dr. Hoppenstedt, Consisterial-Rath und General-Superintendent," Op. 9. 1r Thl. 50 einstimm. Gesänge 15 Sgr. 2r Th. 42 zweistimmige 14 dreistimmige und 8 vierstimmige Gesänge, für Sopran und Alt, 15 Sgr. 3r Th. 34 vierstimmige Gesänge, für Sopran, Alt, Tenor und Baß, 9 vierstimmige Gesänge für Tenor und Baß, 25½ Sgr.

Alle 3 Theile zusammengenommen 1 Thlr. 15 Sgr.

Ein unentbehrliches Buch für Gesunde und Kranke.

Die vierte sehr vermehrte und verbesserte Auflage von

Dr. S. Hahnemann, Organon der Heilkunst,

ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) bis zur Ostermesse für den höchst billigen Preis von 1 Thlr. 22½ Sgr. zu bekommen.

Nach der Ostermesse tritt der bestimmte Ladenpreis von 2 Thlr. 10 Sgr. ein.

Arnoldische Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

Jeder Verständige sollte dieses Buch lesen! — Es ist klar und deutlich geschrieben und giebt über Krankheit und Krankheits-Heilung so überraschende Aufschlüsse, daß der Unbefangene sich sofort selbst befragen wird: wurdest du zeither in solchen Fällen naturgemäß behandelt oder vielmehr angehalten, einen Mischmach von Arzneien in großen Schachteln und Flaschen, die längste Zeit und gewöhnlich ohne glücklichen Erfolg, zu verschlucken, und wie willst du dich künftig vor solchen Mißgriffen schützen und dich überhaupt so lange als möglich gesund erhalten?

Das hier angezeigte Buch wird ihm die sicherste Anleitung hierzu geben und ihn zugleich unterrichten, daß auch die jetzt so häufigen Geistes- und Gemüthskranken ganz anders als es zeither gewöhnlich erfolglos geschehen, zu heilen sind.

Von der rechtmäßigen Ausgabe der sämmtlichen Schriften von

Gustav Schilling

in 50 Bänden, in 12. auf Velinp. ist die zweite Lieferung, oder 11r — 20r Band (122 Bogen stark) erschienen und für 2 Thl. 15 Sgr. in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu bekommen. Alle 50 Bände kosten nur 11 Thl. in der Vorausbezahlung, der spätere Ladenpreis ist auf 20 Thl. festgesetzt.

Arnoldische Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

Bei J. A. Barth in Leipzig ist so eben erschienen:

Brandes, H. W., Unterhaltungen für Freunde der Physik und Astronomie 2r Bd. 3s Heft: Ueber die Sturmfluthen des Winters 1824 bis 1825 in St. Petersburg und an den Ufern der Nordsee. Ueber einige optische Lufterscheinungen. Mit 2 lithogr. Tafeln. gr. 8. br. 15 Sgr.

NB. Die früher erschienenen 2 Hefte kosten 26¼ Sgr.

Fundgruben des alten Nordens. Bearbeitet und herausgegeben durch Dr. G. D. Legis. 1r Bd. Mit 5 Steintafeln. gr. 8. fein Druckpap. 1 Rth. 18¾ Sgr. f. Schreibpap. 2 Rthl. —

Auch unter dem Titel:

Die Runen und ihre Denkmäler, nebst Beiträgen zur Kunde des Skaldenthums.

Haidinger, W., Anfangsgründe der Mineralogie. Zum Gebrauche bei Vorlesungen. Nebst 15 Kupfert. gr. 8. 2 Rthl. 11¼ Sgr.

In der Sinner'schen Buchhandlung in Coburg und Leipzig ist so eben erschienen:

Voyage du jeune anacharsis en Grèce au milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire. Précis du grand ouvrage de l'Abbé Barthélémy, adopté à l'usage des Ecoles et accompagné de l'explication allemande des phrases et des mots les plus difficiles, ainsi que de plusieurs remarques mythologiques et géographiques, par J. F. Sanguin. Seconde edit. revue, corrigée, considerablement augmentée des notes allemandes et enrichie d'observations sur les difficultés de la langue françoise, et sur leur solution. gr. 8. 1 Rthl. 10 Sg.

Bei Trinius in Stralsund ist so eben erschienen:

Nicander, König Enzio der letzte Hohenstaufe. Ein lyrisches Gedicht in Romanzen von Mohnike. gr. 8. 15 Sgr.

Die Aufhebung oder Verlegung gewisser Fest-Festtage. Eine schwedische Reichstagsverhandlung. Zugabe zu den Tegner'schen Reden. 8. 5 Sgr.

Wawetzer, A., de antinomismo Johannis Agricolae. 4. 6¼ Sgr.

Nachricht für Musikliebhaber.

Bei Nic. Simrock in Bonn a. Rh. ist das folgende Werk:

Cherubini, dritte Messe zu 3 Singstimmen, im vollständigen Clavierauszuge, nebst den besonders gedruckten Chorstimmen

in Arbeit und wird baldigst die Presse verlassen.

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin, unter den Linden Nr. 34. ist erschienen:

Zu Polterabenden. Eine Sammlung von Anreden für Einzelne und Scenen für gesellschaftliche Vereine, mit Andeutungen über die Kostüme. Nebst Strohkranzreden. Herausgegeben von Karl Müchler. Mit einem Titelkupfer. Geheftet. Preis 1 Thl. 15 Sgr.

Bei der immer allgemeiner werdenden Sitte, den Vorabend einer ehelichen Verbindung durch einen sogenannten Polterabend und durch Ueberraschungen zu feiern, ist eine Sammlung von dazu geeigneten scherzhaften und ernsten Gedichten immer mehr Bedürfniß geworden. Der Herausgeber dieser Sammlung hat dafür auf die mannigfaltigste Weise gesorgt; man findet darin für diejenigen, welche ohne Verlarvung solchen Polterabenden beiwohnen wollen, verschiedene Gedichte; dann für Verlarvungen einzelner Personen oder Mehrerer, welche sich zu diesen Zwecke vereinigen wollen, in den verschiedensten Charakteren, und auch für die Vorfeier von Silberhochzeiten. Es ist dabei mit Umsicht auf die verschiedenen Stände in der bürgerlichen Gesellschaft Rücksicht genommen worden, und die Strohkranzreden, sinnig und zart gehalten, sind eine Zugabe, die man in allen bisher erschienenen ähnlichen Sammlungen vermißt. Mit wenigen Ausnahmen sind alle diese Polterabendspiele und Strohkranzreden von dem Herausgeber selbst, und die Andeutungen über das Costüme bei den Verlarvungen werden Vielen gewiß sehr willkommen sein. Druck und Papier sind sauber und das Titelkupfer, den Rübezahl darstellend, kann auch gleich demjenigen, der als solcher auf einem Polterabendfest erscheinen will, dazu dienen, in welcher Verlarvung er sich zu verhüllen hat.

Neue Verlagswerke

der Meyerschen Hofbuchhandlung in Lemgo, durch alle soliden Buchhandlungen Deutschlands und der Schweiz (in Berlin durch die Schlesinger'sche Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu beziehen:

Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Westphalens, herausg. von Dr. Paul Wigand. Jahrg. 1828, oder 3ter Band, mit mehreren Steintafeln. 2 Rthlr. — Das 1ste Heft 4ten Bandes ist unter der Presse.

Jiakkoblotzky, Pastor Dr. Friedr. Das brittische Unterrichtswesen. 1r Theil. Ueber das Wesen und Wirken der Infantschoolsociety. 8. 10 Sgr. netto.

Eutoria, oder neues Repertorium für die Angelegenheiten des evangelisch-christlichen Predigtamts, herausg. vom Ober-Consistorialrath Dr. Schwabe in Weimar, Archidiaconus Hildebrand in Zwickau und Dr. Wohlfahrt. 2r Jahrg. (1829) 3 Hefte enthaltend. 1 Rthlr. 10 Sgr. (Das erste Heft ist erschienen. Vom ersten Jahrgange sind noch Exemp. zu demselben Preise vorräthig.)

Habicht, E. K. Synonymisches Handwörterbuch der latein. Sprache. gr. 8. 2 Rthl. 10 Sgr. netto.

Helwing, Dr. E. Geschichte des achäischen Bundes. gr. 8. 1 Rthlr. 10 Sgr.

Meinicke, A. Ch. Wörterbuch zum Eutropius. 3te ganz umgearbeitete Aufl. 8. 5 Sgr.

Stivarius, S. F. B. Briefe über die Mythologie der Griechen und Römer, mit den vorzüglichsten Darstellungen ihrer Dichter, für Jünglinge und Mädchen. 8. 1 Rthlr. 10 Sgr.

Mathematische Werke,

welche im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34. erschienen sind:

Diophantus von Alexandria arithmetische Aufgaben, nebst dessen Schrift über die Polygon-Zahlen. Aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerk. begleitet von Otto Schulz. gr. 8. 4 Thl.

Dirksen. Analytische Darstellung der Variations-Rechnung, mit Anwendung derselben auf die Bestimmung des Grössten und Kleinsten. 4. 3 Thl. 15 Sgr.

Grüson, J. P. Die Algebra nach Erzeugung der Begriffe, in systematisch geordneten Fragen u. Aufgaben nebst ihrer vollst. Beantwortung. Zum Selbstunterricht und besonders für Examinanden nützlich. 8. 2 Thl. 25 Sgr.

— Die Arithmetik nach Erzeugung der Begriffe 2c. 8. 2 Thl. 15 Sgr.

— Die Geometrie nach Erzeugung der Begriffe 2c. 8. Mit 7 Kpfrt. 3 Thl. 22½ Sgr.

(Wer diese 3 Werke von Grüson zusammen nimmt, erhält solche statt 9 Thlr. 2½ Sgr., für 7 Thlr. 10 Sgr.)

— Systematischer Leidfaden der reinen Mathematik, enth. die Arithmetik, ebene Geometrie, Stereometrie, Buchstabenrechnung, Algebra, analytische Geometrie, gewöhnliche mathematische ebene Trigonometrie, der Polygonometrie, die analytisch sphärische Trigonometrie, die Polyodrometrie und die Kegelschnitte. Zum Gebrauch der Vorlesungen auf Universitäten und in den obern Klassen gelehrter Schulen. 8. 1 Thl. 10 Sgr.

Leslie, J. Geometrische Analysis. Aus d. Engl. übersetzt und sehr vermehrt von J. P. Grüson. Mit 5 Kpfrt. gr. 8. 2 Thl. 20 Sgr.

Mascheroni, L. Gebrauch des Zirkels, aus dem Ital. ins Französische übersetzt durch A. M. Carette. Ins Deutsche übersetzt, vermehrt mit der Theorie vom Gebrauch des Proportionalzirkels und mit einer Sammlung zur Uebung von mehr denn 400 rein geometrischen Sätzen, von J. P. Grüson. Mit 19 Kpfrt. gr. 8. 4 Thlr. 5 Sgr.

Oltemann, Fr. Sammlung von Aufgaben aus der ebenen Trigonometrie. Zum Schul- und Privatgebrauch. 8. Mit 2 Kpfrt. 17½ Sgr.

Oltmanns, J. Hülfstafeln zur Berechnung der Längen- und Breiten-Unterschiede, ausgemessenen Meridian- und Perpendicul-Abständen nach rheinl. Maaß, in der Erdabplattung $\frac{1}{310}$ für die Breiten-Parallele der Preuß. Monarchie. Zur Beförderung geographischer Ortsbestimmungen entworfen. 4. 10 Sgr.

Herabgesetzte Preise von höchst wichtigen und gemeinnützigen Werken.

Burgsdorff, F. A. L. v. Versuch einer vollständigen Geschichte vorzüglicher Holzarten, in systematischen Abhandlungen zur Erweiterung der Naturkunde und Forsthaushaltungswissenschaft. 3 Bde. 4. 1r und einleitender Theil die Buche, mit 27 Kupfern. 2r Theil 1r Band, die Eiche, mit 9 Kupfern. 2r Theil 2r und letzter Band, die einheimischen und und fremden Eichenarten, Gebrauch, Schätzung und nachtheilige Bewirthschaftung, mit 11 Kpfrn. Alle 3 Bände mit schwarzen Kupfern anstatt 11 Thlr. 27½ Sgr., jetzt 6 Thlr.; mit illum. Kpfrn. anstatt 16 Thk. 12½ Sgr., jetzt 9 Thlr.

Demian, J. A. Handbuch der neusten Geographie des Preuß. Staats, nach authentischen Quellen und eigener Anschauung. gr. 8. Nebst Nachtrag, welcher die wichtigsten Veränderungen, die seit dem Jahre 1818 bis 1820 statt gefunden haben, auch mehrere Verbesserungen dieses Handbuches nebst vollständigem Register enthält, von Gotthold. Anstatt 2 Thlr. 7½ Sgr., jetzt 1 Thlr. 7½ Sgr.

Demian, J. A. Kurzer Abriß der Geographie des Preuß. Staats, besonders zum Gebrauch für Schulen. Anstatt 20 Sgr., jetzt 15 Sgr.

Triest, Königl. Regierungs- und Oberbaurath. Grundsätze zur Anfertigung richtiger Bauanschläge. 3 Bde. mit schwarz. Kupfern. Druckpapier anstatt 18 Thlr. 20 Sgr., jetzt 12 Thlr. 15 Sgr. Dasselbe mit illum. Kupf. 21½ Thlr., jetzt 14½ Thlr. Dasselbe auf Schreibpap. mit schw. Kupf. anstatt 21 Thlr. 27½ Sgr., jetzt 14 Thlr. 17½ Sgr. Dasselbe mit illum. Kupf. anstatt 24 Thlr. 27½ Sgr., jetzt 16 Thlr. 17½ Sgr.

Schlesingersche Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34.

Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34, ist erschienen:
Aristoteles Ethicorum Nicomachiorum libri X. Ed. Dr. C. L. Michelet. gr. 8. 1 Thlr. 11 Sgr.

Jost, J. M. Geschichte der Israeliter seit der Zeit der Maccabäer bis auf unsere Tage, nach den Quellen bearbeitet. 8. 9r und letzter Band. 1 Thlr. 25 Sgr.
(Alle 9 Bände zusammen 16 Thlr. 10 Sgr.)

Keyserlingk, Dr. Herrmann v. Die Wissenschaft vom Menschengeiste oder Psychologie. 1 Thlr. 10 Sgr.

Nicolai, die Geweihten, oder der Kandr zu Fichtenhagen. Ein humoristischer Roman. 2 Bde. 8. 3 Thlr.

Répertoire du Théâtre françaisà Berlin.

No. 1. Mes derniers vingt Sols, vaudevillesn 1 acte, par Théaulon et Ramond. 5 Sgr.

No. 2. Malvina, ou un Mariage d'inclinaton, comédie-vaudeville en 2 actes, par Scribe. 10 Sgr.

No. 3. L'Ambassadeur, comédie-vaudevile en 1 acte, par Scribe et Mélesville. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

No. 4. Les Moralistes, comédie-vaudeville n 1 acte, par Scribe et Varner. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

No. 5. Un dernier Jour de Fortune, comédi-vaudeville en 1 acte, par Dupaty et Scribe. 5 Sgr.

No. 6. Les Cuisiniers diplomates, vaudevile en 1 acte, par Rochefort, Barthélmi et Masson. 5 Sgr.

No. 7. Mr. Jovial, ou l'Huissier chansonner, comédie-vaudeville en 2 actes, par Théeulon et Chomart. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

No. 8. Le Mariege de reison, comédie-vaudeville en 2 actes, par Scribe et Varner. 10 Sgr.

No. 9. Le Paysan perverti, pièce en 3 ournées, par Monsieur Théeulon. $12\frac{1}{2}$ Sgr.

No. 10. Les premières amours, ou les Souvenrs d'enfance, comédie-vaudeville en 1 acte, par Scribe. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

No. 11. Théobald, ou le Retour da Russie, comédie-vaudeville en 1 acte, par M. M. Scribe et Varner. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

No. 12. Mme de Sainte-Agnès, comédie-vaudeville en acte, par M. M. Scribe et Varner. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

No. 13. Yelva, ou L'orpheline Russe, comédie vaudeville en 2 actes, par M. M. Scribe, Devillenenvaet Desverges. $7\frac{1}{2}$ Sgr. (Wird fortgesetzt.)

Berliner Kunstblatt 1829. 4tes Heft enthält:

1. Ernennungen bei der Königl. Akademie der Künste.
2. Ueber die melerische Illusion, von Hrn. C. F. Gruppe; nebst einer Nachschrift des Herausgebers.
3. Ueber des Schloss, die Domkirche, nnd den räthselhaften Danziger in Marienwerder, von Herra Justizrath Kretschmar.
4. Erklärung des Freiherrn Stackelberg.

Beigelegt ist eine Lithographie nach dem Basrelief von Rietschab. Der Jahrgang von 12 Heften kostet 12 Thlr.

Ueber die Geltung Händelscher Sologesänge für unsere Zeit. Ein Nachtreg zu der Kunst des Gesanges, von A. B. Marx. 10 Sgr. (16 Sologesänga mit Begleitung des Pianoforte in 2 Heften 1 Thlr. 15 Sgr.

Zeitung, (Berliner allgemeine musikalische) herausgegeben von A. B. Marx. 6tr Jahrgang 1829. Preis des Jahrgangs 5 Thlr. 10 Sgr. Um die Anschaffung der ersten 5 Jahrgänge zu erleichtern, erlassen wir solche, wenn sie zusammen genommen werden, zu 10 Thlr. netto.

Anzeige neuer Musikalien,

welche im Verlage von N. Simrock in Bonn erschienen sind.

Für die Orgel.

Rink, Chr. H. Op. 84. 25 drei- und 4stimmige Fughetten für die Orgel. 2 Hefte. 30s Werk der Orgelstücke. à 1 Thl. 2 Sgr.

Umbreit, K. G., 24 Orgelstücke verschiedener Art. Neue Auflage. 1s Haft 1 Thl. 2 Sgr.
— 24 ditto. 2s Heft - - - 1 Thl. 2 Sgr.
— 24 ditto. 3s Heft. - - - 1 Thl. 2 Sgr.

Für dia Guitare.

Berton, H. Ouvert. de l'Opère: Montano et Stephano arr. pour 2 Guitares, par F. de Fossa. 16 Sgr.

Daleirac, N. Ouvert. de l'Opera: Renaud d'Ast; err. p. 2 Gnitares, par F. de Fossa. 16 Sgr.

Fossa, Fr. de. Op. 5. 1re Fant. p. Guitare seul. 12 Sgr.
— Op. 12. 5me Fant. ponr idem. Sur les folies d'Espagne. 8 Sgr.
— Op. 13. 4 Divertissemens extraits des oeuvres de Jos. Haydn. Ponr idem. 16 Sgr.

Gande, T. Op. 49. Variat. p. Guitare, Violon at Vclle. 16 Sgr.
— Op. 53. Gr. duo concert. p. 2 Guitares (la 1re) Guit. av. Capo d'astro snr la 3me Position. 1 Th. 2 Sgr.
— Op. 54. Thême avec 9 Variat. p. Guitare et Flûte. 12 Sgr.

Nenland, W, Divertissemens p. Guitare seul. liv. 1. 2. à 10 Sgr.

Paulian, E., Op. 24. liv. 1. Mon retour à Clunq. 24 petites pièces brill. et faciles p. Guitare. seul. 12 Sgr.

Spontini, G., Ouvert. de l'Opéra: la Vestale. arr: p. 2 Guitares par F. de Fossa. 20 Sgr.

Neue Opern im Clavierauszuge.

Auber, D. E. E., La Muetta de Portici (die Stumme von Portici.) Franz. u. dentscher Text. 3 Thl. 6 Sgr.

Onslow, G., Le Colporteur. (Der Hausirer.) Franz. u. deutscher Text. 4 Thl. 24 Sgr.

Rossini, G., Le Comta Ory. (Graf Ory.) Franz. u. deutscher Taxt. 2 Thl. 28 Sgr.

Liadar und Gesänga mit Begleitung des Piano-Forta oder der Guitara.

Klein, Jos. Op. 6. 8 Lieder u. Gesänge. Mit Pfte.

Kreuzer, Conr. 4 Waldlieder, von Wilh. Kilzer. Mit Guitarre. 12 Sgr.

Liste, A. Op. 17. Liader mit Begl. der Guit. 2 Hefte. à 12 Sgr.

Gesänge für 4 Männerstimmen
ohne Begleitung.

Kuhlan, F, Op. 89. 8 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. 1 Thl. 2 Sgr.

Marschner, H., Op. Gesänga für idem. 1 Thl. 2 Sgr.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 4. Juli. **Nro. 27.** 1829.

2. Freie Aufsätze.

Neue Erfindung im Orgelbau.

Bisher wurden die Platten zu den zinnernen oder metallenen Orgelpfeifen, nur auf einer Giesslade gegossen; die zu scharf klingenden Labialpfeifen bestimmten, durch Hämmern gehärtet, und wenn sie vollkommen gut sein sollten, auf beiden Flächen möglichst eben gehobelt und polirt. Platten zu Pfeifen von 8, 16 Fuss und länger, mussten mit Einem Gusse, und zwar, wenn sie brauchbar sein sollten, fehlerfrei ausgegossen werden. Da aber, selbst bei grösster Vorsicht, Mühe und Kenntniss, der Guss so langer Platten oft misslang und dann das Misslungene wieder umgegossen werden musste, so ging bei dieser Verfahrungsart viel Metall verloren. Das Hämmern solcher Platten erfodert ebenfalls Mühe, Vorsicht, Gewandheit und Zeit, weshalb es gewöhnlich unterblieb, und die Pfeifen den kräftigen Ton nicht erhielten, den sie, der Regel nach, haben sollten. Das Behobeln der Platten erfodert die grösste Genauigkeit, Geschicklichkeit und Uebung; denn, wenn der Hobel an einer Stelle nur um ein unbedeutend Weniges tiefer, oder nicht hinlänglich tief eingreift, so wird die Platte ungleich, lässt sich weder gut rundiren, noch spricht die daraus verfertigte Pfeife an. Solche Platten sollten umgeschmolzen werden, aber manche Orgelbauer verarbeiten sie dennoch, und die davon gemachten Pfeifen bleiben Schandflecke der Orgel, weil sie weder richtig intonirt, noch vollkommen rein gestimmt werden können.

Das Poliren der inwendigen Pfeifenfläche wirkt durch die daraus entstehende Glätte, vorzüglich auf den schönen Ton; die äussere Politur auf schönes Ansehen der Pfeifen. Von Aussen polirte Pfeifen findet man, wenn auch nicht in allen, doch in sehr vielen Orgelfronten, von inwendig polirte aber nur höchst selten, und zwar, weil die vortheilhafte Einwirkung dieser Arbeit nicht gehörig gewürdigt, folglich nicht verlangt wird. Damit sind die Orgelbauer auch gern zufrieden, weil ihnen diese mühsame Arbeit, der sich der unvergessliche Silbermann so oft unterzog, doch nicht leicht gnügend bezahlt werden möchte, die unpolirten Pfeifen aber ihnen eben so gut bezahlt werden.

Der Orgelbaumeister Herr Tobies Turley in Treuenbritzen bei Potsdam erfand eine neue Art, die Platten zu den Pfeifen ohne Giesslade zu giessen; ferner: eine Maschine, womit er seine gegossene Platten so vorbereitet, dass sie auf einer Streckmaschine gewalzt werden können, bei welcher Bearbeitungsart nur so höchst selten Umschmelzen vorkommt, dass er seinen Verlust bei Verarbeitung eines Zentners Zinn ungefähr auf 4 bis 5 Pfund berechnet, wogegen bei der bisherigen Bearbeitungsart 14 bis 20 Pfund Verlust anzunehmen sind. Der Grund davon liegt darin: 1) Hr. Turley schmilzt seine Abschnitte nicht um, wie es bei dem bisherigen Verfahren nöthig wurde, sondern er walzt sie dünner und verbraucht sie zu kleinern Pfeifen; Zinnspäne, die das Hobeln in bedeutender Masse erzeugt und umgeschmelzt werden müssen, kommen dem Herrn Turley ebenfalls nicht vor, weil seine Platten nicht gehobelt, sondern gewalzt werden; dies hat den grossen Vortheil, dass sie dadurch zwei so gleiche Flächen erhalten, wie sie der grösste Meiser durch den Hobel zu geben nicht

im Stande ist. Ferner erhalten die Platten durch das Walzen nicht nur eben solche Härte, als wenn sie mit dem Hammer gehärtet, sondern auch auf beiden Flächen eine so bedeutende Glätte, als wenn sie polirt worden wären. Diese Arbeit geht so schnell, dass drei Menschen in einem Monate so viel fertige Platten giessen und walzen können, als ein Orgelbauer kaum in einem Jahre zu verarbeiten im Stande ist, wodurch es dem Turley möglich wird, bei höchst billigen Preisen ganz vorzüglich kunstmässige Orgelstimmen zu liefern, deren Pfeifen sich ihrer Regelrechtigkeit wegen, sehr leicht rundiren, intoniren und stimmen lassen. Orgeln mit gewalzten Pfeifen, von ihm und seinem Sohne, Friedrich Turley verfertigt, stehen zu Joachimsthal und Blankenberg bei Prenzlau, zu Meyenberg in der Priegnitz, zu Nakel und Wildberg bei Neu-Ruppin. Herr Turley sen. hat mich auf mein Ansuchen autorisirt, seine Erfindungen durch musikalische Zeitschriften näher bekannt zu machen. Dies würde jetzt geschehen; allein die traurige Erfahrung lehrt mich, dass Scheelsucht, Neid u. s. w. den Erfindern gern die Ehre der Erfindung rauben wollen, letztere entweder als schon bekannt, oder auch als nicht praktikabel verschreien, wodurch Männer, die, um Gutes zu wirken, bedeutende Opfer an Nachdenken, Zeit und Geld brachten, entmuthigt werden müssen. Solchem Uebelstand entgegen zu wirken, fodere ich daher jeden auf, der ein Aehnliches erfunden, oder eine ähnliche Erfindung anderswo, als bei Herrn Turley geschen haben will, dies binnen einem halben Jahre in dieser Zeitschrift gefälligst bekannt zu machen und den Beweis für die Wahrheit seiner Aussage zu führen, wo sich dann durch Vergleichung beider Erfindungen das Eigenthümliche einer jeden, so wie das für die Kunst Wichtige ergeben wird. Wenn nach abgelaufener Zeit keine Bekanntmachung der Art erfolgt ist, so werde ich mich mit Vergnügen der ausführlichern Beschreibung unterziehen.

Dass diese Vorsicht nicht übertrieben, sondern höchst nothwendig ist, ergiebt sich daraus, dass schon Jemand, den man für einen Sachverständigen hält, der auch dafür gehalten sein will, und dessen Stimme daher in dieser Angelegenheit für und gegen das Gedeihen dieser Erfindung von Wirksamkeit sein kann, ein Gutachten ausstellte, welches ich, da es der guten Sache, dem Künstler und der Kunst (für deren Gedeihen jeder redliche Mann und Künstler zu wirken verpflichtet ist) zum Nachtheil gereicht, mit meinen Bemerkungen, zur nähern Würdigung sowohl, als zur Belehrung und zwar mit der Versicherung mittheile, dass nicht Jeder, der Musiker ist, oder der gut Orgel spielt, vielleicht auch für die Orgel komponirt, den Bau einer Orgel oder eine Erfindung im Orgelbau richtig zu beurtheilen im Stande ist. Orgelspiel und Orgelbau sind zwei ganz verschiedene Dinge, deren jedes ein besonderes, und zwar vieljähriges Studium verlangte.

Es heisst im vorgenannten Gutachten:
„Die Ausführung des Walzens im Grossen „würde bedeutende Schwierigkeiten finden, da „die Erfahrung lehrt, dass selbst bei kleinern „gewalzten Platten sich häufig Wolken, lok„kere und spaltige Stellen vorfinden, wodurch „nicht allein durch Wegwerfung mancher un„brauchbaren Theile und durch mühsamere „Nacharbeitung des Orgelbauers der Preis die„ser Platten vertheuert werden würde, sondern „auch der eigentliche Zweck dieser Bearbei„tung, nämlich schnelle Herstellung und Wohl„feilheit, gänzlich verfehlt sein dürfte."

(Anmerkung. Wenn eine Platte beim Walzen gelingen soll, so hängt es vorzüglich von der Gewandheit ab, die Platte richtig vor die Walzen zu legen; Herr Turley ist darin so geübt, dass seine Platten nie Wolken oder spaltige Stellen erhalten, voraus gesetzt, dass nicht Zinnasche mit in den Guss gekommen war, was aber zu vermeiden ist. Erfahrung lehrt, dass beim richtigen Walzen keine lockern Stellen vorkommen können, weil die Walzen nicht auflockern, sondern mit gleichmässiger Kraft zusammendrücken. Schlichte Vernunft und Erfahrung lehren ferner: dass, wenn eine Metallplatte durch Ungeschicklichkeit des Vorlegers eine wolkige Stelle erhielt, (ein Fall, der, wenn er vorkommt, sich bei grossen Platten eben so oft, als bei kleinen ereignen kann) diese durch Nacharbeit

herauszubringen, ein Ding der Unmöglichkeit ist, und, dass verdorbene Platten, nicht weggeworfen, sondern umgeschmolzen werden. Woher soll nun die Vertheurung der Platten kommen? was der schnellen Herstellung derselben im Wege stehen? Leichtsinnige und Unwissende allein, die ihr Fach nicht verstehen, und eine Platte nicht richtig vor die Walzen legen, könnten hier nur Nachtheil bringen; solche aber muss man nicht zur Erreichung eines guten Zweckes benutzen wollen.)

„Wenn nun dieser Zweck im Verein mit wirk„licher Brauchbarkeit der gewalzten Platten „bisher, selbst im Kleinen nicht hat erreicht „werden können, um wie viel grössere Schwie„rigkeiten müssen sich nicht einer Ausführung „derselben im Grossen entgegenstellen, ob„wohl gerade eine solche Bearbeitung behufs „der grossen Orgelpfeifen sehr zu wün„schen wäre.

Dass Herr Turley seinen Zweck nicht nur im Kleinen, sondern auch im Grossen erreichte, beweisen die vorhingenannten, von ihm und seinem Sohne gelieferten Orgeln, deren metallene und zinnerne Pfeifen nur aus gewalzten Platten verfertigt wurden. Wenn im Berichte grosse Orgelpfeifen erwähnt wurden, so musste ihre Grösse nach Fussen bestimmt werden, weil das Wort gross hier ein viel zu unbestimmter Ausdruck ist, in einem Gutachten aber, besonders in einem auf solche Weise aburtheilenden, Bestimmtheit des Ausdrucks nicht vermisst werden darf. Ferner: die Turleysche Bearbeitungsart ist für Pfeifen von 8′ bis zu $\frac{1}{2}$″ eben so wichtig, ja noch wichtiger, als für die Pfeifen über 8′, weil z. B. eine Orgel von 500 Pfeifen in der Regel nicht mehr als zwölf Pfeifen über 8′ enthält, die überdem mehrentheils von Holz gearbeitet werden, und man kann unbedenklich annehmen, dass von hundert Orgeln höchstens nur Eine vorhanden ist, die 12 metallene Pfeifen von über acht Fuss aufzuweisen hat.

„Sollte sich auch ein Orgelbauer solche grosse „(?) Streckmaschine anschaffen, so würde doch „eine mehr als gewöhnliche Kraft zu deren „Regierung erfoderlich sein und statt Menschen„kraft, wie bei der vom Herrn Turley an„fertigten Streckmaschine, würde Ross-, Dampf„oder Wasserkraft angewendet werden müssen.“

Bei der Bestimmtheit, womit der vorstehende Satz geschlossen wurde, musste auch die Grösse der Streckmaschine genau bestimmt werden, weil sonst kein Maasstab zur richtigen Beurtheilung des Gesagten, angelegt werden kann. Folgendes kommt der Sache näher. Auf einer regelrechten Streckmaschine mit zwei Wrangen und gehörig starken einen Fuss und 10″ langen Walzen, kann die Platte zur Prinzipalpfeife C, also eine Pfeife von 8′ Länge, die doch nicht mehr klein genannt werden kann, folglich auch eine Platte zum 16füssigen gedeckten C, bequem von zwei Männern gewalzt werden. Eben so können 3′ 8″ lange Walzen, vermöge eines Baumes, durch zwei Männer bequem regiert, mit solchen Walzen aber eine Platte zu einer offenen sechszehnfüssigen Pfeife gewalzt werden; folglich ist durch Menschenkraft jede zur gössten Orgel nöthige Pfeife, mit Ausnahme einer zwei- und dreissigfüssigen Prinzipalstimme zu walzen möglich: Dampf-, Ross- und Wasserkraft aber, um auch die Sache im Grossen treiben zu wollen, unnöthig. Eine zwei und dreissigfüssige Prinzipalstimme, deren es in der ganzen Welt vielleicht nicht zehn giebt, möchte wohl nicht leicht gefodert werden, weil sie über 1500 Rthlr. (in Riedels Landbaukunst ist sie zu 2000 Rthlr. veranschlagt) kostet, und mehr für das Auge als für das Ohr ist. Sollte sie aber dennoch verlangt werden, so würden und könnten in diesem einzelnen Falle die zwölf Pfeifen zur untersten Oktave, wozu die Maschine nicht ausreicht, auf die alte Art hergestellt werden.

„Die Anschaffung einer solchen Maschine „würde für den Orgelbauer (für Welchen) zu „kostspielig sein und ihn von der Anschaffung „abschrecken‘,

(womit kann dies bewiesen werden? wenn Herr Turley einer Walzmaschine mit drei Fuss und acht Zoll langen Walzen bedurfte, so schaffte er sie gewiss an.)

„Wenn es gleich möglich ist auf Hüttenwer„ken, wo schon grosse Walzwerke vorhanden „sind, solche grosse und starke Platten walzen „zu lassen, so können diese doch nicht so

„hergestellt werden, wie sie der Orgelbauer „ohne Nacharbeit sogleich gebrauchen kann, „da diese Walzen nicht polirt und nur für das „Strecken der härtern Metalle bestimmt sind."

Die Walzen des Herrn Turley sind auch nicht polirt, sondern nur abgeschliffen, wie es bei Jenen höchst wahrscheinlich auch der Fall sein wird, allein seine Platten können demungeachtet ohne Nachhülfe verarbeitet werden. Nach meinem Dafürhalten müssen Walzen, welche für harte Metalle bestimmt sind, da ihnen ihr Druck durch Stellschrauben angewiesen wird, auch weiche Metalle zu Platten walzen können)

„Die von einem Hüttenwerke zu nehmenden „Zinnplatten kosten der Zentner zwischen 40 „und 50 Rthlr., verursachen aber ausserdem „fast eben so viel Kosten für die fernere Be„reitung."

Herr Turley goss und walzte bereits den Zentner Zinn für ihm bekannte Orgelbauer, die ich namhaft machen könnte, für 3 Rthlr., an Unbekannte lässt er ihn für 8 Rthlr., für welchen Preis ihn kein Orgelbauer zu Platten giessen und diese kunstmässig hebobeln kann; seine Platten sind ohne anderweitige Kosten sogleich zu Pfeifen zu verarbeiten. Der Zentner gewalzte Platten würde bei ihm, wenn das Zinn zu 40 Rthlr. im Preise steht, 48 Rthlr. kosten.

„Eine Bearbeitung des Zinnes durch Walzen „Behufs der Anfertigung von Orgelpfeifen findet „auch noch darum eine Schwierigkeit, dass „gewalzte Platten überall von gleicher Dicke „sind, wogegen es aber nothwendig (!) ist, „dass die Pfeifenkörper an dem einen Ende „dünner sein müssen, indem die Pfeifen an „ihrer Mündung nicht so stark sein dürfen als „am Labio (hört!!!) weil sowohl die „Tragkraft als die Schwere der ganzen „Pfeife sich gerade in der Gegend des „Labiums vereinigt"

Einen solchen Mangel an richtiger Einsicht und Kenntniss müsste man bei einem Manne nicht finden dürfen, der für einen Sachverständigen gehalten sein will, denn:

1) in tausend Orgeln giebt es Tausende von Pfeifen, die oben und unten von gleicher Stärke sind, und sich 100 und mehrere Jahren ohne Nachtheil selbst trugen.
2) Sollen Pfeifen oben schwächer als unten w... so walzt die Turleysche Maschine, wenn man will, jede Platte bis auf ein Mohnblatt schwach aus.
3) Wird hier ein eben so neuer als falscher Satz aufgestellt, wenn es heisst: die Tragkraft und Schwere der ganzen Pfeife vereinigt sich gerade in der Gegend des Labiums.

Mit eben demselben Rechte könnte man sagen: die Tragkraft und Schwere eines zweistöckigen Hauses vereinigt sich gerade in der Gegend über den untersten Fenstern. Eine Pfeife hat zum obern Theile den Körper, zum untern Theile den Fuss; beide sind zusammengelöthet, folglich trägt der Fuss den Körper und die Tragkraft so wie die Schwere des Körpers und Fusses können sich nicht am Labio, sondern müssen sich unten an der Fussmündung vereinigen und daselbst ihren Sitz haben; daher, wenn sich grosse Prinzipalpfeifen setzen, es bei einem regelrechten Körper nie am Labio, sondern immer an der Fussmündung geschieht, und zwar auch nur dann, wenn der Fuss nicht von gehörig starker und harter Masse ist. Da nun Körper und Fuss zwei zusammengelöthete verschiedene Dinge sind, auf der Walzmaschine des Herrn Turley harte, weiche, starke und schwache Platten gewalzt werden können, so kann auch der Fuss solcher Pfeifen von härterer und stärkerer Masse gewalzt und so dem Setzen entgegengewirkt werden; folglich ist der Beweis hinlänglich geführt, dass der Bearbeitung des Zinnes durch Walzen auch von der Seite keine Schwierigkeit entgegensteht.)

„Schliesslich wird noch bemerkt, das die Be„mühungen des Herrn Turley sehr lobenswerth „ist und alle Aufmunterung verdient (das ist „eine hochachtbare Wahrheit, die aber im „Berichte nicht weiter bemerkbar wird) ob„gleich seine Erfindung nicht neu ist (bravo!) „da der Orgelbauer N. N. schon vor mehreren „Jahren von ihm gewalzte Zinnplatten ange„fertigt hat, jedoch von denselben aus dem „Grunde keine Anwendung gemacht hat, weil „er die Bearbeitung derselben auf diese Art

„nicht vortheilhaft befunden, vielmehr die ge-
„schlagenen und gehobelten Platten, den ge-
„walzten vorgezogen hat, indem nach seiner
„Behauptung das Schlagen des Zinnes dasselbe
„härter und dichter macht als das Walzen"

(Wenn dem also ist, so ist es ein sicherer Beweis, dass der N. N. seine Platten ganz anders wie Herr Turley bearbeitete, folglich mit dem Vorhingesagten auch kein Beweis geführt, dass die Erfindung des Herrn Turley nicht neu sei.)

Aus dem Vorstehenden geht klar hervor, dass der Gutachtende entweder über die in Rede stehende Erfindung nicht zu berichten verstand, und sich deshalb an einen Orgelbauer wandte, der die Ehre dieser Erfindung einem andern Orgelbauer nicht zukommen lassen wollte, oder dass Beide die Turleysche Erfindung nicht kannten, sich auch nicht bemühten, sie an Ort und Stelle oder durch Korrespondenz kennen zu lernen, der Berichterstatter daher brevi manu über eine ihm ganz unbekannte Sache und zwar so berichtete, dass daraus sein Mangel an Kenntniss im Orgelbau ganz ausser Zweifel gesetzt wird; denn überall ist Unwahrheit, überall Mangel an Einsicht. Ein Bericht muss aber stets gewissenhaft, der strengsten Wahrheit gemäss abgefasst sein. Ist er das nicht, so schadet er der Förderung des Guten; jeder Keim der fortschreitenden Kunst wird auf solche Weise erstickt, Betriebsamkeit und redliches Streben niedergedrückt; aber — was gross und wichtig — der alte Schlendrian ist gerettet, hinter welchen sich Dünkel, Selbstgefälligkeit und Mangel an Sinn für Wissenschaft und Kunst zu verkriechen pflegen.

So eben erhalte ich die betrübende Nachricht, dass ein Schlagfluss dem thätigen Leben des hochachtbaren Turley senior am 9. April d. J. in seinem 56sten Jahre, ein Ende machte: hierdurch fühle ich mich jetzt um so mehr zur Bekanntmachung des Vorstehenden verpflichtet, da der Verstorbene, dessen Thätigkeit, bei bedeutenden Geldausgaben, mehrjährigem Nachdenken und Zeitaufwande der Kunst noch nach seinem Tode nützlich wird, sich nicht mehr gegen Angriffe, die seine Ehre verletzen, vertheidigen kann.

Durch seinen Sohn, der seit drei Jahren gemeinschaftlich mit seinem alten wackern Vater den Orgelbau betrieb, hoffe ich, werden die in Rede stehenden Erfindungen nicht nur nicht untergehen, sondern vielmehr noch vervollkommnet werden, da er nicht nur den Fleiss und redlichen Sinn seines Vaters, sondern auch dessen Billigkeit bei Orgelanschlägen und dessen reges Streben, in der Kunst vorwärts zu schreiten, besitzt. Mehrere Probepfeifen von Orgelstimmen seiner Erfindung, welche ich in Händen habe, zeugen von seiner Liebe zur Kunst und von seiner Geschicklichkeit. Wilke.

---

3. Beurtheilungen.

Fuge und Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme," für die Orgel gesetzt von H. W. Stolze. Op. 7. Preis 10 Sgr. Hamburg bei A. Cranz.

Das Werk besteht aus drei Sätzen, erstens aus einer sehr langen Fuge über das Thema:

Ped. ... tr ... Man.

zweitens aus einem Fugato, bei welchem der Cantus firmus im Pedal liegt; (als Thema zu dem Fugato sind die ersten anderthalb Takte der ersten Fuge benutzt worden) und drittens aus dem vierstimmigen Choral: „wachet auf, ruft uns die Stimme!"

Die erste Fuge ist recht gut gearbeitet, doch etwas trocken, wozu hauptsächlich die so sehr verbrauchten Stellen:

viel beitragen. Sehr zweckmässig würde es gewesen sein, wenn der Komponist das Thema auch in der Gegenbewegung, in der Vergrösserung und Verkleinerung u. s. w. gebraucht hätte. Dann würde die Fuge bis an Ende interessant gewesen sein, was so nicht der Fall ist;

denn das Thema kömmt 113 Takte hindurch immer wieder wie in den ersten Takten zum Vorschein, nur in andere Stimmen und andere Tonarten versetzt. — Der zweite Satz, Fugato, ist dem Komponisten besser gelungen, und macht daher auch eine bessere Wirkung; doch wären die verbrauchten Stellen



auch wegzuwünschen. — Der dritte Satz, der Choral, ist gut gesetzt, einfach und kräftig, und zeigt, dass der Komponist gute Studien gemacht hat.

Schliesslich erlaubt sich Referent noch ein Paar Worte über Kirchenkompositionen. Viele sind der Meinung, dass eine Kirchenkomposition nur dann gut und schön sei, wenn in derselben recht viel Kunststücke des Kontrapunktes vorkommen; alle diejerigen, die dieser Meinung sind, kennen das Wesen des Kontrapunktes nicht genau, sie kennen meistens nur die technische Seite, aber nicht die ästhetische. Ein jeder Kontrapunkt ist schlecht (er mag noch so kunstvoll gearbeitet sein), wenn er nicht durch den Geist der Komposition bedingt ist. Es gilt hier wie überall: „der Geist ist's, der lebendig macht, der Buchstabe tödtet! Wenn namentlich in diesen Blättern so oft der Bachschen Meitserwerke gedacht worden ist, an denen sich jeder Musiker unterrichten und erheben könne so hat man weder seine Schreibart als die „allein selig machende" bezeichnet, noch je gemeint, dass ihm einzelne Künste, z. B. des doppelten Kontrapunkts abgesehen werden sollten, sondern, dass man arbeiten, und dann: dass man auffassen lerne im Geist und in der Wahrheit, wie er. So kann es denn nicht auffallen, wenn zugleich die Entblössung von jener Kunst des Kontrapunkts und ihre Missanwendung von uns abgelehnt werden. C. G.

Rondo für das Pianoforte von Samuel Penther komponirt und herausgegeben. Preis 10 Sgr.

Der Ertrag dieses Werkchens ist für Preussens durch Ueberschwemmung verunglückte Bewohner, und daher der sehr leichten und gefälligen, wenn auch nicht originalen Komposition ungeachtet einiger Stich- oder Schreibfehler Absatz zu gönnen.

Deux Quatuors ou Sonates brillantes pour Violon principal avec accomp. d'un second Violon, Alto et Violoncelle par P. Rode. Oe. 28. No. 1. Schlesinger in Berlin. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Der zweite Titel ist der rechte und bezeichnende. Von der vorliegenden ersten Sonate lässt sich die grossartige Anmuth der meisten Rodeschen Kompositionen, besonders die gefällige Erfindung des Finale loben. Den Hauptwerth erblickt man jedoch in der genauen Bemerkung der Spielmanieren, wodurch das Werk zu einem willkommenen Uebungsstück für junge Violinisten wird, die sich die Eigenheiten Rodeschen Spiels angewinnen wollen.

Sonate pour le Pianoforte par Guillaume Braun. Op. 17. Lübbers in Hamburg. (Preis 10 Sgr.)

Eine sehr leichte und einfache, melodiös geschriebene Sonate in drei Sätzen, etwa in der Höhe Kotzeluchscher und Pleyelscher Erfindung, besonders zur Unterhaltung angehender Dilettanten geeignet, die eben über die Handstücke hinaus gekommen sind.

1. Six Duos trés faciles pour deux Hautbois, comp. par Guill. Braun. Hofmeister in Leipzig. Preis 10 Gr.
2. 24 Exercices pour l'Hautbois dans les tons les plus difficiles, avec Accomp. de Pianoforte par J. F. Braun. Oe. posth. Breitkopf und Härtel in Leipzig. 1 Thlr.
3. Grand Duo pour deux Hautbois par G. Braun. Oe. 23. No. 1. Ebendaselbst.
4. Concertino pour l'Hautbois avec Accomp. de l'orchestre, comp. par G. Braun. Peters in Leipzig. Preis 2 Thlr.

Der jetzt am Meklenburgschen Hofe, früher in der Berliner Kapelle angestellte Oboebläser, Herr Braun, so wie sein Vater und Lehrer, haben sich als Meister auf ihrem Instrumente längst so allgemein bewährt, dass man ihre für Studium,

Unterhaltung oder öffentlichen Gebrauch bestimmten Werke nur den Oboisten zu nennen, nicht zu empfehlen braucht. Das Wichtigste der obgenannten Werke in instruktiver Hinsicht ist No. 2., in Hinsicht auf Produktion No. 4. Ein tiefer künstlerischer Gehalt ist freilich nicht sichtbar; wie bei den allermeisten Virtuosenkompositionen, besonders für weniger vulgäre Instrumente, hat der Komponist für seine Arbeit keinen andern Zweck gehabt, als eine technisch zweckmässige, geschickt angefertigte Zugabe zu dem dürftigen Repertoir des Instruments zu liefern. Ein gleiches Bedürfniss wird bei den Kollegen und Jüngern vorhanden sein, und die Gabe, so wie sie ist, willkommen heissen.

1. Divertimento pour la Flute avec accomp. de 2 Violons, Viola et Violoncelle par G. Braun. Oe. 27. Böhm in Hamburg.
2. Duo pour Violon et Viola par G. Braun. Breitkopf und Härtel.

Mit gleichem Geschick, wie die vorerwähnten Sachen, gesetzt.

4. Berichte.

Aus Berlin.

„Agnes von Hohenstaufen," lyrisches Drama in 3 Aufzügen von E. Raupach, komponirt von Spontini.

Am 12. Juni, zur Feier der Vermählung Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Wilhelm mit der Prinzessin Auguste von Weimar, Königl. Hoheit, wurde diese jüngste Oper Spontini's zum erstenmal und seit dem noch zweimal aufgeführt. Erst für die dritte Vorstellung gelangte Ref. zu einem Billet. Wenn es schon an sich gewagt wäre, über ein so grosses und zusammengesetztes Werk nach einmaligem Hören eine bestimmte Meinung zu äussern: so kam diesmal eine erstickende Hitze und im Anfang der Akte ein störendes Geräusch der zu spät Kommenden dazu, die Auffassung zu erschweren und zu verdunkeln. Ein gründlicherer Bericht wird daher diesem vorläufigen erst nach mehrmaligem und begünstigterm Hören folgen; die nachstehenden Bemerkungen geben sich unter den erwähnten Umständen nur als Resultate einer unvolkommenen Auffassung, die in Bezug auf die Musik später vielleicht manche Modifikation und manchen Zusatz erfahren werden. —

Es scheint die erste Intention des Dichters und Komponisten gewesen zu sein, für das königliche Fest ein Abbild königlichen Glanzes zu geben. Dies ist ihnen gelungen, wie noch in keiner neuern Oper von Spontini oder Andern. Nicht der Erzglanz hellenischer Krieger in „Olympia," nicht das Farbengaukelspiel, die Gold- und Feuerbaue indischer Sultane und Genien in „Nurmahal" und „Alcidor" sind uns ein so vertrauter, getreuer Spiegel für Herrscher- und Hofesglanz, als der Hofstaat des Hohenstaufen: jene getäfelten vergoldeten Säle und Gemächer mit Spitzbogen und Säulen mannigfaltiger Bildung, mit hohen, durchaus gemalten Fenstern, mit würdigen, prachtschweren Geräthen, mit einem Hofstaat angefüllt, dessen Trachten wir oft auf uralten Bildern angestaunt haben. Selbst der Reichthum und die Ueppigkeit der Tänzerschaaren mag wenigstens Festen Friedrich des Zweiten nicht fremd gewesen sein; und wer wollte dabei um ein Mehr oder Weniger rechten? — Dieser glanzvollen Erscheinung des Werks entspricht nun die Spontinische Musik wie immer. Die herrliche Masse des überreichen Orchesters und die Hunderte der Singstimmen wogen vor dem gespannt lauschenden Ohr wie ein wallender, alles erfüllender, alles berauschender Duft, gleich bereit, in einem hundertstimmigen Pianissimo durcheinander zu säuseln, oder in starken Schlägen zu treffen. —

Es ist wahr, was man oft als eine Ausstellung gegen Spontinische Musik ausgesprochen: diese 20 oder 30 Stimmen lassen sich sehr oft auf 2 oder 3 zehnfach gesetzte und zehnfach anders figurirte zurückführen; und für den offenbaren Gewinn aus diesem Durcheinanderwirbeln der Stimmen muss öfters die sicher treffende bestimmte Richtung auf Einen Punkt aufgegeben werden. Allein es scheint voreilig, dies geradehin einen Fehler der Konzeption (oder gar der Arbeit) zu nennen. Wenn der Geist des Südländers, des an Frankreichs Kaiserhof und jetzt im Dienste des unsrigen Geehrten, sich an

dem Glanze der Majestät und ihrer Umgebung berauscht, dass ihm das einzelne bestimmtere Bild im Flimmer und Licht des Ganzen entschwindet: so scheint dem Ref. dies eben so wenig ein Fehler Spontini's, als ein Gesetz für andere Künstler, sondern nur als eine Eigenthümlichkeit jenes berühmten Mannes festzuhalten, deren volle Reife in seinen letzten Opern hervorgetreten ist, wie der Keim schon in den ersten.

Es ist ferner wahr, dass diese Stimmbehandlung und Konstruktion des Orchesters gar sehr unterschieden ist von der unsrer Meister. Wenn unser Beethoven jeder seiner 15, 20 Stimmen Selbständigkeit, freien eigenthümlichen Gang und Ausdruck ertheilt; wenn seine Partitur uns wie ein Shakespearsches Buch voll von hundert Lebensfäden erscheint, deren jeden eine liebevolle, menschenfreundliche Hand ordnet und bewahrt: so sehen wir in dem Spontinischen Chor jeden gewiesen, sich dem absoluten Sinn und Willen des Einen ganz hingegeben zu weihen, sich ganz in ihm zu verlieren. Das wird sich weder durch Verbote ändern, noch durch die Ermahnung der Kunstjünger zu technischer Uebung abwenden lassen; und Gott Lob, dass es so ist. Warum sollte der absolute, auf sich selbst stehende Wille, diese seltne und hohe Erscheinung, nicht auch in der Tonkunst ihren Repräsentanten finden? Wenn sich diese Tendenz in einem andern Komponisten je wiederholen könnte, so würde dieser trotz aller Schule gerade so schreiben müssen, wie Spontini. Und wenn sich eine andere Tendenz in einem Kunstjünger entwickelt, so wird er so gewiss anders schreiben, als Beethoven und Bach, und müsste er sich seine Technik aus den Grotten von Ellore holen — wo sie nicht zu finden ist.

Es ist endlich zuzugeben, das in der Musik zu dieser, wie zu frühern Spontinischen Opern oftmals Massen ohne bestimmten Inhalt vorkommen — jene berufenen

und Aehnliches. Allein auch sie scheinen nach der Intention des Ganzen nothwendig. Wo soll ein reicherer und bestimmterer Inhalt der Musik herkommen, — und wie sollen wir ihn, wäre er vorhanden, aufnehmen, während sich vor dem staunenden Auge jene Reihe blendender, ewig wechselnder Dekorationen, jene Heere prächtiger Gestalten, die Ströme metallischen Glanzes und gefärbten Lichtes entfalten? Die Tonkunst unsers Vaterlandes kann sich die Idee Spontinischer Prachtopern nicht zu ihrer vorzüglichsten, geschweige zu ihrer ausschliesslichen Aufgabe setzen. Hüten wir uns aber, die berechtigte Bewahrung unsrer Eigenthümlichkeit bis zur unberechtigten Anfechtung fremder zu übertreiben; es ziemt dem Deutschen besser, jede gewähren, das Positive, von jeder in sich aufzunehmen und zu höherer Entfaltung in sich gedeihen zu lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Fräulein Schechner,

über deren ausgezeichnete Leistungen schon in frühern Jahrgängen mit verdientem Ruhme berichtet worden ist, hat auch diesmal unter enthusiastischem Beifall aller Musikfreunde einen Cyklus der interessantesten Vorstellungen begonnen. Am glänzendsten und für die Kunstfreunde wahrhaft hinreissend war ihr Debüt als Julia in der „Vestalin,“ eine Rolle, die allerdings vor vielen andern Gelegenheit giebt, das Talent einer Sängerin und Schauspielerin für Aufgaben im grossen Styl zu erkennen.

Eine andre Hoffnung, zu den Hof-Festen Paganini wieder zu hören, ist leider nicht in Erfüllung gegangen.

Bekanntmachung.

Wir finden uns veranlasst, in Erinnerung zu bringen: dass kein Bericht, er mag beifälligen oder tadelnden Inhalts sein, aufgenommen werden kann, wenn der Verf. sich nicht wenigstens der Redaktion nennt. Die Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 11. Juli. ——— *Nro.* 28. ——— 1829.

3. Beurtheilungen.

Troisième Sinfonie à grand Orchestre, composée par Louis Spohr. Oe. 78. Schlesinger in Berlin. Preis der Orchesterstimmen 5 Thlr.
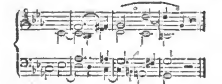
Die Erscheinung dieser Symphonie ist für die Zeitung vorzüglich interessant, da sie die erste Veranlassung giebt, über ein freies Instrumental-Werk des gefeierten Tonsetzers zu reden. Dem Ref. war die Aufgabe, darüber zu berichten, doppelt willkommen, da er ohnehin noch keine Gelegenheit gehabt, die ersten Symphonien des ausgezeichneten Komponisten zu studiren, wohl aber aus den öffentlichen Blättern sich der Bewunderung erinnerte, die einer derselben von den londoner Musikkennern bei ihrer Aufführung in den philharmonischen Konzerten gezollt worden war. Grund genug zu einer ausgeführten Anzeige. Wenn wir uns in ihr bemühen, so viel wie möglich an Spohrs Unternehmen zu lernen, so möge ihm dies der beste Beweis von unsrer Achtung und Dankbarkeit sein — wobei es ihm am meisten gleich gelten kann, ob wir bei dem Studium seines Werkes auf gleiche Resultate mit ihm kommen, oder nicht.

Die Symphonie ist nach der Bekanntmachung aller Beethovenschen Symphonien erschienen. Beethoven hat mit seiner C-moll, D-moll (mit Chor) A-dur, heroischen und Pastoralsymphonie die ganze Gattung auf einen höhern Standpunkt erhoben, von dem eines unbestimmtern Tonspiels und eines blossen lyrischen Ergusses auf den einer im Bewusstsein festgehaltenen bestimmtern Idee. Mit andern Werken, der C-dur, D-dur, B-dur und F-dur-Symphonie, schliesst er sich mehr an Mozart und Joseph Haydn. Dass die von diesen so reich ausgestattete Sphäre bloss lyrischen Ergusses in Symphonieform ihre Berechtigung und Geltung durch den Fortschritt zu Höherm nicht verloren hat; dass in dieser Sphäre und in einer noch frühern, die sich blos schönes Tonspiel zur Aufgabe gemacht hatte *), noch immer Unschätzbares, der Unsterblichkeit Würdiges, geleistet werden kann, wollen wir nicht, in blendender Vorliebe für die neuerrungene Idee, vergessen. Bei einer neuen Erscheinung auf unserm Felde fragt sich also: hat der Komponist sich Beethoven angeschlossen? hat er wohl eine neue Bahn eröffnet, eine neue Idee in das Leben gerufen? hat er es sich in der Begränzung früherer Perioden gefallen lassen? und was hat er in einem dieser Kreise vollbracht? Von einem so vielfach bewährten Meister, wie Spohr, durften und mussten wir eine neue Idee erwarten, wie er ja durch sein schönes Violinkonzert in Form einer Gesangscene in einer andern Sphäre über die bisherigen Leistungen hinausgegangen ist.
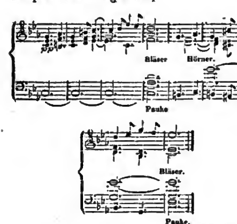
Für diesmal, in diesem Werke, scheint Spohr sich eine andere Aufgabe gesetzt zu haben, als die Befriedigung solcher Erwartung. Mit seiner meisterlichen Ausbildung hat er bewirken wollen, was in andern Werken nur die Frucht einer tiefern Idee ist. Seine Partitur, wofern wir sie recht verstanden haben, offenbart uns

*) Ausführlicher ist die Entfaltung der Instrumentalmusik bis Beethoven mit einer Andeutung weitern Fortganges, in der Schrift entwickelt: »Ueber Malerei in der Tonkunst, ein Maigruss an die Kunstphilosophen von A. B. Marx.« Fink in Berlin.

keinen höhern Antrieb, als die ganz äusserliche Absicht: eine grosse Symphonie zu schreiben. Spohr hat dazu ein grosses Orchester (vier Hörner, drei Posaunen) zusammengerufen, und schon jener äusserliche Vorsatz musste dem in seinem Gebiete sich heimisch, vertrant fühlenden Tonmeister erhebend sein; das sagt uns der Anfang der Introduktion (C-moll, Saitenquartett, Posaunen, Hörner, Fagotte, Klarinetten)



der sich verstärkt wiederholt und nach As-dur wendet. Ein im Bläserchor beginnender, von ihm und dem Saitenchor weiter geführter, zuletzt auch von den Posaunen und Trompeten unterstützter Ueberleitungssatz bereitet nun den Hauptsatz des Allegro vor,
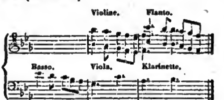


der zuerst vom Saitenchor mit zutretenden Hörnern, Fagotten und Pauken vorgetragen wird. Eine Figur aus dessen Mittelstimmen



wird, als Fortesatz, modulatorisch benutzt und führt nach 28 Takten zum Seitensatz in Es-dur, von der Klarinette unter Begleitung des Saitenchors vorgetragen. — Es ist der erste Satz in Dur, mit diesem, von Saiten und Bläsern abwechselnd vorgetragenen Satz:

Violine. Oboe und Klarinette.
Fag.

Dieses neue Motiv wird in Ober- und Unterstimme in der Oktave nachgeahmt, modulatorisch durch mehrere Töne geführt und zuletzt als Schluss (in Es-dur)
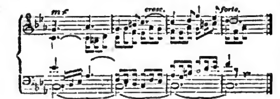


benutzt. Die Introduktion, mit einer andern Wendung wiederum nach As lenkend, führt uns in C-moll den ersten Satz, so wie in C-dur den Seitensatz zurück.

Nach dieser Anlage des Ganzen haben wir aber jenes Thema überall, fast ausschliesslich herrschend, gehört. Dabei stets reich und anziehend zu erscheinen, war selbst für einen so gewiegten Meister, wie Spohr, eine unlösbare Aufgabe. — Haydn hat zu seinen Symphonien oft den einfachsten Satz genommen — man möchte ihn bisweilen einen Kindergesang nennen; aber dann war es eine einfache Empfindung, vielleicht die Freude einer kindlich beseligten Seele, die ihn eingegeben hatte, die ihn nährte und zuletzt zu einem Hymnus erhob; wie ja auch die Freude des Kindes Gott lobt im Sphärengesang aller Sonnen. Beethoven hat mit vier Noten

eine seiner grössten Symphonieschöpfungen begonnen; aber welch ein mächtiger, mächtig angeregter Geist verkündete sich in diesen ersten Anschlägen und dem nächsten Einherschritt! Spohrs Thema ist nicht blos äusserlich kurz, klein, einfach, sondern es ermangelt einer innern mächtigen Bedeutung. Darum hat es ihm auch bei all' seiner Kunstfertigkeit nicht genug thun

können, und er hat sich mit Zusätzen begnügen müssen, die den Mangel eher bezeichnen, als ersetzen. Wie anders hat sich der so thätige und vielschaffende Meister bei Aufgaben gezeigt, zu denen er einen höhern Antrieb hatte.

Er selbst scheint die Unzulänglichkeit seines Satzes gefühlt und sie zu verdecken gestrebt zu haben. Die Bemühung führt ihn aber, wo sein Thema stark werden soll, zu Mittelstimmen, die das Forte eher entkräften
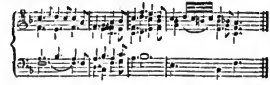


(Klarinette und Flöte in höherer Oktave gehen mit der ersten Violin, Fagott mit der Bratsche, die C-Hörner halten erst C, dann G in Oktaven, zum vierten Takt intoniren noch Oboen, Es-Hörner und Pauke) zu dem herumirrenden und doch nicht weiter führenden, oder erhebenden, oder an sich bedeutenden Modulationssatz, zu Zusätzen, die — nicht wohl thun, z. B.
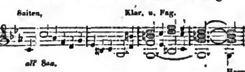
Klarinette I. Klar. II. u. Fagott

sogar zu einer eben solchen Veränderung der Melodie (im vierten Takte des statt d). Selbst eine kunstmässige Verarbeitung muss unterbleiben; um das nie verlassene Thema in der Durchführung nicht vollends zu verewigen, muss statt deren die Einleitung wiederkehren. Und endlich steht das reiche herrliche Orchester neben diesem Inhalt als ein zur Hälfte überflüssiges Material müssig da. Die Posaunen namentlich sind Füllstimmen ohne innere Nothwendigkeit; wie die Pauken herzukommen, um den Satz zu bekräftigen, ist schon aus den Beispielen zu ersehen. So hat des Komponisten längst bewährte Geschicklichkeit hier nicht das zu ersetzen vermocht, was sie erst zur Kunst, zum Leben erheben sollte.

Was wir aber auch hier vermissen mochten, in den folgenden Sätzen der Symphonie offenbart sich, wie der Geist eines solchen Künstlers sich am Schaffen selbst erhebt und kräftigt. In dem nun folgenden Larghetto lebt eine grossartige, sanfte, edle, nach dem ersten Satze tröstend ansprechende Empfindung; der Hauptgedanke:



karakterisirt das ganze Tonstück, in dessen einheitsvollem, ruhig würdigem Fortgang eine, von beiden Violinen (auf der G-Saite) den Violen und Violoncellen vorgetragene Kantilene zur Begleitung des Bläserchors und Kontrabasses eine besondere Wirkung machen wird. Noch viel bedeutender und reicher hat sich das unruhig bewegte, mit sanften Zwischenklängen der Bläser durchwebte Scherzo mit diesem Anfang



gestaltet; und nach diesen beiden höchst ansprechenden Sätzen, besonders nach dem tiefaufregenden Scherzo thut es eher wohl, dass das Finale, ungeachtet reicherer Arbeit, sich wieder der Gleichmüthigkeit des ersten Satzes nähert. — Dem ersten Theil ist zu viel Raum gewidmet, als dass eine Ausführung unsrer Meinung über die letzten Theile für jetzt statthaft wäre. Bald werden wir Gelegenheit haben, über diese weit höher stehenden Sätze mit all' unsrer Achtung und Freude an Spohrs Wirken zu berichten.

Von demselben Werke ist zugleich mit den Orchesterstimmen der vierhändige Klavierauszug bei demselben Verleger erschienen. Arrangement und Ausstattung beider Artikel sind sehr lobenswerth, der Preis angemessen.

Einer Empfehlung an das Publikum bedarf es bei der Geltung des Spohrschen Namens für beide Editionen nicht. **Marx.**

Lieder für die Jugend mit obligater Klavierbegleitung von Hans Georg Nägeli. Zweite Abtheilung, 1stes und 2tes Heft.

Diese neue Lieferung des fleissigen Arbeiters für Chorgesang zu karakterisiren, führen wir seine eigenen Worte an:

Es gehört mit zu den Aufgaben der neuen Gesangbildungslehre, dem individuellen Gesanglehrer Anleitung zu geben, wie er die Harmonie zum Bildungsmittel des ausübenden Sängers gebrauchen soll; und eben so wesentlich gehören zu einer vollständigen und ausführlichen Gesangschule auch solche Singstücke, denen ein obligates Instrument nach pädagogischen Zwecken beigeordnet ist. Sowohl das eine als das andre wird bei den Fortsetzungen der neuen Gesangschule geleistet werden. Vorläufig erhält das Publikum hier einige Hefte solcher Gesänge, worin die Bildungsmittel, die ein obligates Instrument beim Sologesang darbietet, so mannigfaltig benutzt sind, als die enge und strenge Form des Liedes es zulässt; und ebenfalls vorläufig werden hier die Haupterfodernisse einer solchen Behandlungsart aufgestellt. Diese Bildungsmittel beziehen sich einerseits auf die äussere Bildung, das Organ, die Befähigung und Befestigung der Stimme, andrerseits auf das Innere, die Gefühls- und Geschmacksbildung.

Jeder Gesanglehrer weiss, dass man beim individuellen Singunterricht die Stimme des angehenden Sängers anfangs, um sie in Gang zu bringen, oft Ton für Ton begleiten muss. Eben so bekannt ist es, dass manche Stimme desshalb schwankend und falsch geworden ist, weil man sie zu früh eigene Tonreihen mit abweichender Begleitung singen liess; wie man etwa hier und da an Guitarre-Sängern wahrnehmen kann. Ein geschickter Gesanglehrer, der die Harmonie versteht und in der Begleitungskunst gewandt ist, weiss nun freilich allerlei Kunstgriffe zu gebrauchen, um die Stimme während des Singkurses allmählig selbständig zu machen: Er fängt an, die Stimme bei einzelnen Tönen zu verlassen — er spielt nur konsonirende Intervalle mit — er lässt nur den herrschenden Akkord anklingen, ohne das Intervall zu berühren, das gerade die Stimme zu singen hat — er verändert die Begleitung theils rhythmisch, theils harmonisch, oder beides zugleich durch allerlei Brechungskünste der Akkorde u. s. f. So wie er aber dies thut, und so zweckmässig es ist, so bildet er dadurch den Sänger nur exekutorisch, nicht ästhetisch; ja solcherlei öftere Veränderungen und Unterbrechungen bei Einübung jedes einzelnen Singstücks können sogar auf den Kunstsinn nachtheilig wirken. Hier also, wie fast an jeder andern wesentlichen Aufgabe der musikalisch-pädagogischen Kunsterziehung kann nur der Gesanglehrer ins Mittel treten, der zugleich produzirender Künstler ist; und das muss durchaus mit Wort und That bewiesen werden. Es muss möglich sein, auch nach Bedürfniss des akkompagnirenden Gesanglehrers kleine, und dennoch in ihrem kleinen Umfange hinlänglich mannigfaltige Kunstwerke zu schaffen, die sowohl ächtpädagogisch als rein ästhetisch, die dieses sind, eben weil sie jenes sind. Wenn die feinen Kontraste zwischen Gesang und Spiel, das theilweise Umspielen (Ueberschreiten und Unterschreiten) der Stimme, ihr Verweilen, während das Instrument fortschreitet, mitunter auch ihr Fortschreiten, wo das Instrument weilt, ferner die bald zubald abspringenden Akkorde, überhaupt ein Akkordenwechsel, der zwar sich fast nur auf die konsonirenden Akkorde und den Septimen-Stammakkord beschränkt, diese aber in der möglichsten Mannigfaltigkeit durchführt, wenn gerade die kleinen (kurzen) Zwischenspiele, auch Vor- und Nachspiele, wodurch sich die Theile des kleinen Liedes am fasslichsten gruppiren und am füglichsten ausründen, überhaupt dasjenige sind, worin eben die Schönheit des Liedes mit obligater Begleitung, als eines solchen, besteht: so wird hier mit der Befriedigung eines pädagogischen Bedürfnisses zugleich auch für die Kultur der Liederkunst etwas Reelles geleistet, das sich zwar im Einzelnen bei andern Komponisten, namentlich bei Zelter, allerdings auch findet, aber nirgends in einer auf diesen Zweck gerichteten Sammlung vorgezeigt werden kann. Für die Kunst des Akkompagnements, die darauf ausgeht, den Stimmeffekt durch Instrumentalgehalt zu erhöhen, bleibt immerhin

noch viel zu leisten. Da aber hier eine Auseinandersetzung der Kunstmittel des obligaten Accompagnements, womit sowohl Komponisten als Gesanglehrern gedient sein könnte, zu weit führen würde, so müssen wir uns auf folgende Bemerkungen beschränken.

Es ist vorzüglich wichtig, dass auch beim akkompagnirten Liede alles, was ins Kleine und Feine gezeichnet werden kann, nicht in die Länge und Breite ausgedehnt werde; und dies ist wieder pädagogisch eben so wichtig als ästhetisch bedeutend. Wir verweisen daher den Lehrer, der sich zum pädagogischen Akkompagnateur bilden will, auf Berücksichtigung der kurzen Stellen, wo oben erwähnte Eigenschaften vereinzelt in wenigen Tönen bald so bald anders anzutreffen sind. Nicht zu übersehen sind auch die kleinen, kurzen Vor- und Nachspiele, hauptsächlich aber die kurzen Zwischenspiele. Die letztern finden sich in unserm Liederwesen ziemlich selten, weil diejenigen Komponisten, die das Accompagnement nicht vernachlässigen, umgekehrt seinen Gebrauch oft übertreiben, und daher, um das Instrument nicht blos in Vor- und Nach-, sondern auch in Zwischenspielen mit der Stimme auffallend kontrastiren zu lassen, durch zu lange Zwischenspiele die Theile der Melodie zu weit auseinander rücken, und so die zarte Form, die Miniaturzeichnung des Liedes verwischen.

Das Akkordenspiel beim Liede verdient eine besondere Berücksichtigung. Man kann dadurch das Gefühl des Zöglings für Schönheit und Reichthum der Harmonie eben so vielfach wecken und anregen, als man es durch einförmiges Geleier frühzeitig abstumpfen kann. In unserm Liederwesen kommen viel zu viele Gesänge vor, wobei die Begleitung von Anfang bis zu Ende in einer Bewegung fortläuft; und so schön es auch ist, wenn eine fliessende Melodie über einem einfachleichten Spiel frei dahin schwebt, so muss dennoch der Sänger, der oft zu solcher Begleitung zu singen hat, weil er nichts Specielles von Instrumentalgehalt wahrnimmt, für das Specielle der Instrumentalbegleitung überhaupt unempfindlich werden. Daher finden sich hier sparsamer Accompagnements dieser Art, desto öfter aber solche aufgenommen, wo bei ebendemselben Stück mehrerlei Akkordenfolgen oder Brechungsarten vorkommen, und so, theilweise gegen einander gehalten, verschiedene rhythmische Sätze bilden, wie z. B. No. 4. und 5. Aus den natürlichen Gründen werden auch öfter in ebendemselben Stück ungebrochene Akkordenreihen gebrochenen entgegengesetzt. Wichtig ist überhaupt die obligate Begleitung in ungebrochenen Akkorden, wie bei No. 2. Diese einfachste harmonische Begleitungsart kann ihre Wirkung beim Liede nicht verfehlen; nur wird dabei vorausgesetzt, dass die Akkorde weder plump noch steif gespielt werden, auch dann nicht, wenn sie forte vorgetragen werden sollen, wie bei No. 8.

Ist der Gesanglehrer zugleich der Klavierlehrer des Zöglings, so übe er erst die Klavierpartie allein ein, dann die Singpartie allein, und endlich beides zusammen. Er lasse den Zögling nur in so weit sich selbst akkompagniren, als derselbe es mit Leichtigkeit und Sicherheit vermag, und sich also im Gesange nicht selbst stört. Die Erzielung der vollkommenen Einheit des gleichzeitigen Gesangs und Spiels bei ebendemselben Individuum ist in jeder Rücksicht der Kunstbildung und des Kunstgenusses gleich wichtig. Schwer zu akkompagnirende Stücke spiele der Lehrer lieber selbst. Die Anstrengung ist ohnehin beinahe zu gross, wenn der Zögling eine ganze Stunde hindurch zugleich singt und spielt; auch hat es etwas Unnatürliches, dass er lange nacheinander sitzend singe. Beim Accompagniren hüte er sich nicht nur vor starkem Schlagen, sondern auch scharfem Accentuiren, vermeide überhaupt dasjenige, was man pathetischen Vortrag zu nennen pflegt.

Die Klaviersätze dieser Lieder-Kompositionen sind nicht so anzusehen, dass sie zugleich zu einer pädagogischen Handbildung des angehenden Klavierspielers dienen sollten. Diese Foderung ist an Klavier-Accompagnements überhaupt nicht zu machen, schon deswegen nicht, weil nach der Natur einer harmonisirten Begleitung zu wenig Läufe (stufenweise Fortschreitungen) vorkommen. Man muss überhaupt eingestehen, dass der Zögling, welcher nebst der besondern Kunst, sich selbst accompagniren zu lernen, selbständiger Klavierspieler werden soll, sich

desto öfter mit den Fingerübungen, wie die neuern Klaviermethoden sie vorschreiben, zu befassen hat, je weniger ihm bei Akkompagement solche vorkommen.

Die Texte der gewählten Gesänge entsprechen nicht alle wörtlich dem Titel. Einige stehn vom Ton des Kinderliedes weit ab. Sie sind überhaupt mehr für die herangewachsene Jugend bestimmt, die fähig geworden ist, das Leben auch von seiner ernsten Seite aufzufassen. Sogar ein Paar elegische Gedichte sind aufgenommen. Ausgeschlossen sind nur die Lieder der Liebe. Uebrigens werden in Fortsetzungen dieser Sammlung vorzüglich die Gedichte ihren Platz finden, die vermöge ihres allgemeinen oder umfassenden Inhalts für jedes Lebensalter, in welchem der Mensch singen kann und mag, passen, die daher auch den Vortheil gewähren, dass künftig der reifgewordene Sänger sich damit seine musikalischen Jugendjahre in lebendiger Erinnerung vergegenwärtigen kann.

Auch abgesehn von der Bestimmung dieser Erklärung zur Karakteristik jener Lieder werden recht viele daraus lernen können.

Ausserdem liegen uns vor:

1. Chorlieder für Kirche und Schule von H. G. Nägeli. Heft 1—4.
2. Allgemeines Gesellschaftsliederbuch von Pfeier und Nägeli für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Heft. 1.
3. dasselbe für 4 Männerstimmen

wegen deren Karakteristik wir uns auf frühere Anzeigen gleicher Werke beziehen. M.

4. Berichte.

Aus Berlin.

„Agnes von Hohenstaufen," lyrisches Drama in 3 Aufzügen von E. Raupach,

(Fortsetzung.)

Die Hoffnung, dieses Werk genauer kennen zu lernen, ist durch den Abgang der Mad. Milder von unsrer Bühne — und andre Umstände auf Monate hinausgeschoben, und somit auch ein näheres Eingehen auf die Musik vereitelt. Es bleibt uns nur Allgemeines zu erwähnen und unsre Grundansicht vom Ganzen aus dem Gedicht zu rechtfertigen. Der Gang der Handlung ist dieser:

Kaiser Heinrich VI. von Hohenstaufen und seine Gemahlin Konstantia, die Erbin beider Sicilien, haben die Fürsten und Ritter des deutschen Reichs im Frühling 1194 in der kaiserlichen Pfalz zu Mainz versammelt und zum Heereszug nach Italien gewonnen. Edelknechte werden zu Rittern geschlagen, des Königs von Frankreich Gesandter (der König Philipp August ist es selbst) wird im Geleit französicher Ritter, Troubadours und Edelknaben eingeführt, Gruss, Schreiben und Geschenke zu überbringen. (Den Zweck der Handlung giebt der Kaiser nur dahin an:

Der Frankenkönig suchet unsern Bund.)

Allgemeiner Chor:

Preiswürdig ist, wie deutsches Rebenblut,
Auch deutsche Schönheit, deutscher Heldenmuth.

beschliesst diese erste Scene (Auftr. 1 und 2.)

Alles geht ab; der Kaiser bleibt mit Heinrich von Braunschweig, (Sohn Heinrich des Löwen) der als Bedingung seiner Heeresfolge die Erfüllung kaiserlichen Worts fodert, ihm Agnes von Hohenstaufen zu vermählen. Der Kaiser schwört:

Ew'gen Hass den Welfen
Hass Euch und allen Feinden unsres Throns

und gebietet ew'ges Schweigen. Zorn und Liebeserinnerung ergiesst Heinrich nach des Kaisers Abgang und vereint sich mit seinem Freunde Philipp, dem Bruder des Kaisers, nach Stahleck zu der Geliebten zu eilen. Beide erneuen den Bund der Waffenbrüderschaft. (Auftr. 3—5).

In einer Vorhalle des Schlosses Stahleck finden wir Agnes, mit dem Chor ihrer Begleiterinnen bei einem Gesange liebender Sehnsucht. Die Mutter Irmengard (des Pfalzgrafen Konrad von Hohenstaufen Gemahlin) verweiset sie tröstend auf die Zeit der Versöhnung. Philipp, vom Kaiser gesandt, die Frauen zum Fest zu geleiten, bringt den Gruss des Liebenden (Heinrich) der unmittelbar nach ihm eintritt. Die Erinnerung an drei Jahre trüber Trennung und die Freude des Wiedersehens vereint die Stimmen der vier Verbundenen; Heinrichs Plan, Agnes

mit Waffengewalt zu gewinnen, muss der Bitte seiner Freunde und der Versicherung der Mutter ihn zum Ziele zu führen, weichen. (Auftr. 6—10).

Die folgende Scene führt uns zu den Festen des kaiserlichen Hofes zurück. Aus dem unzufriedenen Gespräch der deutschen Fürsten vernehmen wir, dass der Kaiser gegen früheres Wort Agnes dem König von Frankreich zugesagt habe. Festzug, Festgelag und Tanz im Saal und auf den Gallerien im Beisein der höchsten Personen. Irmengard sucht Agnes zu beruhigen, Heinrich, zornig über die Kourtoisien des französischen Gesandten gegen Agnes, wird kaum von seinen Freunden zurückgehalten; die Kaiserin versagt ihren Beistand zu Agnes Befreiung von dem fränkischen Bewerber, endlich bricht Heinrich gegen den Gesandten in Wortwechsel aus, zieht im Zorne das Schwerdt. Die fränkischen Ritter rufen: 'der König ist's! allgemeiner Aufstand; der Kaiser tritt dazwischen, sein Ausspruch droht für den verletzten Burgfrieden Tod, Heinrich wird in den Kerker geführt, ungeachtet des Einspruchs der Fürsten und der Fürbitte aller Angehörigen. Ende des ersten Akts.

Tief gebeugt finden wir Heinrich im Kerker wieder. Der Burggraf überbringt ihm sein Urtheil: ewige Verbannung und Verzicht auf Agnes oder Tod. „Fluch dem Tyrannen!" ist seine Entgegnung, der Stab wird über ihn gebrochen. Da nahen ihm Sturm zu seiner Befreiung die Fürsten. Der Gefangene wird durch eine Thür entfernt und den hereinstürmenden Fürsten, so wie der Kaiserin und Philipp, die in gleicher Absicht nachkommen, sein Tod verkündet. Die Fürsten gehen empört ab, der Kaiserin wird der Gefangene zurück gegeben und auf ihr Geheiss befreit. Er entflieht, um der Geliebten lebenslangen Schmerz zu sparen.

Diese weilt in der Kirche eines Frauenklosters, gegen Unglauben und Verzweiflung an Gottes Güte ringend. Die Mutter sucht sie aufzurichten; beiden unerwartet erscheint Heinrich, unvermögend seine Geliebte zu verlassen. Irmengard lässt sie priesterlich durch das Sakrament der Ehe vereinen. Philipp erscheint, den Freund von dannen zu führen; ein Unwetter ist herangebrochen. Ende des zweiten Akts.

Noch tobt das Ungewitter. Der Kaiser in seinem Gemach bestärkt sich in seiner Strenge gegen jeden Widersacher und spottet der entfernten Gnaderufe um Heinrich, den er bereits hingerichtet wähnt. Pfalzgraf Konrad sucht vergebens seine Tochter Agnes von der festbestimmten Verlobung mit dem Frankenkönig loszubitten. Dieser und die Kaiserin rufen zum Feste zurück; ihre und Philipps Bitten für Heinrich sind erfolglos. Alles zieht in den Prunksaal. Die Fürsten sind „zu des Tyrannen Fall" entschlossen, der Festzug, Tänze, Kampfspiele der Amazonen und Krieger, endlich eine pantomische Verbindung des Rheins und der Seine ergiessen sich dazwischen. Indem der Kaiser die Verlobung vollziehen will, tritt Irmengard dazwischen, die geschlossene Vermählung ihrer Tochter verkündend. Der Kaiser will sie in Klostermauern verbannen, die Empörung der Fürsten bricht offen aus, als Heinrich, durch das Unwetter an der begonnenen Flucht über den Rhein gehindert, zurückkehrt und durch sein Beispiel die Fürsten lehrt, dass dem Kaiser gegenüber nur Bitten ziemen. Der König von Frankreich tritt zurück, der Kaiser schenkt den Liebenden Versöhnung und Vereinigung und die Heeresfolge wird von Heinrich und allen Fürsten neu gelobt.

In dieser Handlung bieten sich vor allem drei grosse Massen — Anfang und Ende des ersten, Ende des dritten Akts — dar, die überwiegend der Darstellung der Hoffeste gewidmet sind, in aller Ausdehnung und allem Schmuck ähnlicher Vorstellungen in frühern spontinischen Opern. Wie vor dem Glanz eines wirklichen Hoffestes müssen hier die individuellern Verhältnisse und besonders die Angelegenheiten des Herzens zurücktreten. So ist es in der Anlage des Ganzen bedingt, dass Heinrichs Liebe uns zuerst nur als ein durch kaiserliches Wort bewährtes Recht erscheint, dass die Krisis der ganzen Handlung (im ersten Finale) nur die Störung des Festes durch jenen leidenschaftlichen Ausbruch ist; die Kourtoisie des vermeintlichen Gesandten ist nur als der Anlass zu diesem Ausbruche wichtig, und die unzeitige Eifersucht Heinrichs erhält ihre ernste Bedeutung nur durch die Umgebung, in der sie sich Luft macht. Denkt man

sich nun diese Massen mit Aufzügen, zahlreichen Tänzen und Festchören überreich ausgestattet: so wird unsre Auffassung in diesen Theilen des Ganzen keiner weitern Rechtfertigung bedürfen.

(Schluss folgt.)

Paris, im Juni 1829.

Zum grössten Bedauern aller wahren Kunstfreunde beendete am 11. d. die deutsche Sängergesellschaft ihre Vorstellungen. Wenige Opern (Webers „Freischütz," Mozarts „Zauberflöte," Beethovens „Fidelio," Bojeldieus „weisse Dame") sahen wir darstellen, doch überzeugten wir uns, dass ungeachtet so mancher Mangelhaftigkeit des Orchesters und Sängerpersonals, deutsche Musik und die Auffassung derselben durch deutsche Sänger uns Schönheiten zeige, die wir bisher darin kaum geahndet hatten. Herr Haitzinger zu dessen Benefiz die letzte Vorstellung war, hatte die glückliche Idee, die beiden ersten Akte aus Bojeldieus „weisser Dame" deutsch zu geben; das Haus war zum Erdrücken voll; die Neugierde war aufs höchste gespannt: französische Musik von einem Deutschen gesungen? wem wird die Palme als Georg zuerkannt werden müssen, Ponchard oder ihrem deutschen Haitzinger? Engländer würden pro und contra Summen zur Unterstützung ihrer Ueberzeugung gestellt haben, wir begnügten uns mit dem Plaudern im Foyer und — erwarteten den Erfolg. — Der Sieg blieb unentschieden, Herrn Haizingers kraft- und klangvoller Tenor musste Ponchard's Stimme weit in den Hintergrund stellen, dagegen steht diesem eine so grosse Geschicklichkeit im Gebrauch seiner Stimme zu Gebot, dass in vielen Passagen er uns als Sieger erschien, während er in andern ganz Null war. Im Uebrigen war die Ausführung fast erbärmlich zu nennen: Dem. Greis (weisse Dame) sang falsch, das Orchester! wehe! wehe! Bojeldieu musste von seinen eigenen Landsleuten sein Werk gemisshandelt sehen; ein Glanzpunkt der Aufführung war das Finale im zweiten Akt, wir waren an die bedaurnswürdige Nachlässigkeit der komischen Oper gewöhnt, und Deutsche sangen unsre Musik mit Feuer, Kraft und Rundung, dass ihnen allgemeiner Beifall gezollt wurde, obwohl die Tempi von dem deutschen Kapellmeister nicht überall richtig genommen. Die Einnahme belief sich auf 7000 Fr.

Wir wünschen herzlich, dass dieser Versuch Veranlassung werde zur Gründung einer tüchtigen deutchen Oper, wir wünschen es zum Wohl der Kunst und vieler Künstler, damit diese gewiss höhere Gattung der Musik bei uns Eingang finde und die musikalischen Kenntnisse bei uns erweitere.

Chelard's Makbeth, der in München so ungetheilten Beifall gefunden, soll an den Direktor der deutschen Oper verkauft worden sein; bemerkenswerth wäre es, dass eine französche Oper, die unter Rossinis Einfluss aus der grossen Oper den Rückzug antreten musste, singend mit Sturmschritten in das théâtre Favart (italienische Oper) einzöge. —

Berlin, den 10. Juli.

In einem besonders veranstalteten Konzerte lernten wir heut eine neue Klavierspielerin, Fräulein Alexandrine Reinecke aus Berlin kennen, eine Schülerin des Herrn Kammermusikus Mohs, die in einem Konzert von Field und Quintett von Hummel sehr guten Anschlag, erwünschte Fertigkeit und geschmackvollen Vortrag zeigte. Sie wurde in ihrer Unternehmung von Fräulein von Schätzel, dem Tenoristen Herrn Hofmann, unserm trefflichen Violinisten, Herrn Kammermusikus Hubert Ries und andern achtungswerthen Künstlern unterstützt, und erwarb sich den Beifall des Publikums, das sich zahlreich eingefunden hatte. M.

Die aus Versehen diesmal zurückgebliebenen Berichte über Schneiders Oratorium, Christus der Meister, und Fräulein Schechner als Iphigenia im nächsten Blatte.

Die Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 18. Juli. Nro. 29. 1829.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die verschiedenen Gestalten, welche die Oper seit ihrer Entstehung erhalten hat. (Fortsetzung aus No. 26.)

Obgleich die in Rede stehenden Opern wirklich nur erste Versuche waren, so schien man sich doch gar keine Vorstellung zu machen, dass es bessere geben könne. Alle gleichzeitigen Schriftsteller sprachen davon mit Begeisterung, und wie von einem Wunder des menschlichen Geistes. Es vereinten sich überdies die Erfindungen von Clandio Mouteverde in der Harmonie mit der Neuheit der musikalischen Formen, ganz verschieden von dem Kontrapunkt, dessen man müde war; es war daher nicht zu verwundern, dass man den höchsten Punkt der Vollkommenheit erreicht zu haben glaubte. Nur durch die Beachtung aller der Revolutionen, welche dem gegenwärtigen Zustande der Musik vorangegangen sind, können wir in den Stand gesetzt werden, die Veränderungen vorauszusehn, die sie noch erleiden wird.

Um dieselbe Zeit, wo die ersten Schritte in Italien zur Bildung dramatischer Musik geschahn, wurden in Frankreich andere Versuche angestellt. Die Geschichtschreiber der Musik scheinen solche nicht mit gehöriger Sorgfalt untersucht zu haben: sie verdienten, dass man dabei mehr auf das Einzelne gehe; denn es scheint, dass diese Versuche mehr zum Zweck gelangten, als die in Italien, obgleich die Italiener in dieser Epoche *) geschicktere Musiker waren als die Franzosen. Das Gefühl für dramatische Uebereinkunft, welches zu allen Zeiten den vorherrschenden Karakter des Talents französischer Komponisten ausgemacht hat, scheint weit bemerklicher in dem „komischen Ballet," welches zu der Vermählung des Herzogs von Joyeuse und Mlle. von Vaudemont im Jahre 1582 geschrieben wurde, als in irgend einem der italienischen Stücke, wovon so eben die Rede gewesen ist. Man findet freilich nicht das Rezitativ darin, welches man wohl als den eigentlichen Typus dramatischer Musik ansehn darf, indessen ist die Mannigkaltigkeit in der Wahl der Mittel viel grösser, sowohl in Bezug auf den Gesang, als in Bezug auf die Instrumentation. Jedes Stück ist weit mehr in Uebereinstimmung mit dem Karakter der Personen und der Situationen. Die Mischung der Horn- und Flöten-Stücke, die Tanzlieder, die Gesänge in Chören, die Solo-Stücke, alles ist für jene Zeit mit grossem Glücke in Gegensatz gestellt. Beanlieu, der den grössten Theil dieser Musik komponirt hat, besass nicht die Gewalt des Talents, welche man in den Schöpfungen eines Caccini und Monteverde bemerkt; aber er hat besser den Zweck der dramatischen Musik ins Auge gefasst, als diese grossen Künstler. Endlich ist zu bemerken, dass das komische Ballet der Anfang einer Art von Stücken war, der Singe-Ballets, welche bei den Franzosen die Stelle der Ballets beinah während eines Jahrhunderts einnahm.

Nach den ersten Erfolgen, welche durch die Arbeiten von Galibes, Peri, Caccini und Monteverde erlangt waren, hätte es scheinen müssen, dass die Fortschritte der dramatischen Musik und des lyrischen Dramas sehr reissend

*) Nur in dieser Epoche? Anm. des Herausgebers.

sein würden; indessen war dem nicht so. **Binuccini**, der die Gedichte zu den ersten Opern geschrieben hatte, fühlte sehr wohl die Nothwendigkeit, durch einen gewählten Stoff und durch die Kunst der Entwickelungen, sowohl in den Begebenheiten als in den leidenschaftlichen Empfindungen zu interessiren; aber seine Nachfolger hatten nicht sein Talent. Die Oper blieb lange Zeit unter einem Haufen von Maschinen, Dekorationen und Theater-Effekten begraben. Man muss der Armuth der Erfindung italienischer Dichter die langsamen Fortschritte der Oper während beinah der ganzen Dauer des 17ten Jahrhunderts zuschreiben. Keiner von ihnen fiel darauf, was **Quinault** später in Frankreich that, dass er nämlich das Wunderbare in Anwendung brachte, ohne der Vernunft zu schaden. Sie besassen keine Kritik und der Geschmack des Publikums für die Maschinen erschien ihnen als der Maasstab des Schönen.

Ihre Werke waren nichts als ein Gemisch von Profanem und Heiligem, von Mythologie und Geschichte; allegorische Personen, wirkliche und phantastische Wesen, Apollo, Venus und die Heiligen waren aufeinander gehäuft und verwirrt. **Chiabrana** hatte diese Konfusion in seiner „Entführung des Cephalus" angefangen. Nach ihm dachten die lyrischen Dichter nur daran, die Augen zu unterhalten. Je mehr die Veränderungen der Dekorationen gehäuft und wunderbar waren, desto mehr Verdienst hatte das Stück. Man kann z. B. den „Darius von Beverini" anführen. Es erschien in dieser Oper das Lager des **Darius** sammt den **Elephanten**, die auf ihren Rücken Thürme mit Kriegern trugen, ein grosses Thal, welches zwei Berge schied, der öffentliche Platz von Babylon, das Hauptquartier, der Lagerstand der Kriegsmaschinen des Persichen Heeres, das Zelt des Königs, das Grabmal des Ninus, die Kavallerie und Infanterie in Schlachtordnung, die Ruinen eines alten Schlosses, der Königs-Saal des Pallastes von Babylon, und endlich der Pallast selbst. Im übrigen war die Leitung des Stüks so, dass man sich nichts Lächerlicheres denken kann.

Wenn die Musik nicht von so monströsen Fehlern angesteckt war, so hatte sie dafür einen andern, den man dafür für den ärgsten von allen halten kann: sie war schleppend und eintönig, und dieser Fehler machte sich fast in allen Opern bemerklich, welche in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts geschrieben wurden. Es ist bemerkenswerth, dass **Carissimi**, der den grössten Antheil an den Vervollkommnungen hatte, welche die Musik aus dieser Art der Stagnation retteten, niemals für das Theater geschrieben hat; allein das Interesse, was er seinen Ensemble-Stücken und der Begleitung in seinen Kantaten und in seinen Oratorien zu geben wusste, hatte zu guten Erfolg, als dass nicht die Opern-Komponisten sich dessen hätten bemächtigen sollen. Wie man in der Folge sehn wird, thaten sie dies auch wirklich.

Die Sänger benutzten die bedauernswerthe Lage, in welche die Poesie und die Musik sich versetzt sahen, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehn, das Joch der Dichter und Komponisten abzuschütteln, und allein auf der Bühne zu herrschen. **Caccini**, von dem schon die Rede gewesen ist, war der erste, welcher den Gesang mit blosser Stimme vervollkommnete; er führte einige Verzierungen ein, Triller, „**Fioriture**;" und diese Verzierungen, zur rechten Zeit und mit weiser Sparsamkeit angebracht, verschönerten die Melodie, und gaben ihr Ausdruck. **Cenzi** aus Florenz nahm die Methode dieses Meisters an.

Falsetto, Verovio, Ottavuccio, Nicolini, Lorenzini und **Mari**, Sänger von grossem Verdienst für jene Zeit, folgten auf solcher Bahn. Nichts destoweniger gelangte jedoch erst am Anfange des 18ten Jahrhunderts der Gesang zur Vollkommenheit, durch die Schulen, welche in einigen italienischen Städten gestiftet wurden, und durch die Einführung der Castraten auf das Theater. —

4. Berichte.

Aus Paris.

Königliche Akademie der Musik in Paris.

Unter der Direktion des Herrn **Habeneck**, Orchester-Anführers bei der grossen Oper, hat

sich in Paris eine Gesellschaft von Künstlern vereinigt und den Namen „Société des concerts“ angenommen. Dieser Verein hat den Zweck in einer vollkommenen Aufführung die Meisterstücke der neuen deutschen, in Frankreich bis jetzt fast unbekannten Schule hören zu lassen; den Kunstfreunden zu zeigen, auf welche hohe Stufe die Tonkunst durch Komponisten ausgebildet worden ist, von denen sie kaum den Namen kennen; dem Modepublikum unsrer Theater klar zu machen, dass der grösste Theil der neuen Partituren, durch die Laune des Tages so hoch angepriesen und für Meisterstücke ausgegeben, weit, sehr weit entfernt sind, für Muster eines vollständigen Ganzen zu gelten, oder nur mit dem jetzigen Stand der Kunst gleichen Schritt zu halten.

Die Folgen dieses Unternehmens würden unermesslich sein, wenn es nur möglich wäre, ihm eine grössere Ausdehnung zu geben; allein der Konzertsaal der Akademie ist sehr klein, die Personen, welche dem ersten Konzerte beigewohnt haben, behalten ihre Plätze auch für alle übrigen, folglich ist das Publikum immer dasselbe, ohne sich zu erneuern. Und wie könnte man auch anders erwarten, als dass alle, welchen einmal dieser Kunstgenuss, diese Erhebung zu Theil geworden ist, sich mit Begier wieder dazu drängen? Wo findet man Werke der modernen Schule, welche mit der Kraft Anmuth, Originalität mit Reinheit der Form, dichterischen Ausdruck der stärksten Leidenschaft mit einer Schwärmerei verbinden, deren unbestimmte Züge sogar die Einbildungskraft mit sich fort in höhere Welten, zu neuen Empfindungen hinreissen! Wo findet man Partituren, in welchen der Reichthum der Harmonie nicht zersplittert und die Melodie nicht erniedrigt, roher Lärm nicht für Kraft, Unordnung des Orchesters nicht für Reichthum der Instrumentation genommen wird, die nicht aus Gemeinplätzen und hergebrachten Redensarten, aus Reminiscenzen und krassen Widersprüchen zusammengesetzt sind?

Auf der andern Seite: wo findet man ein Ochester, welches allen Foderungen entspricht, ohne die eine gute Aufführung nicht möglich ist? —

Nur in der königlichen Akademie von Paris. Hier weiss man nichts von Intriguen *), nichts von Schlendrian, nichts von Kleinlichkeit bei der Wahl der Mittel; was nur mittelbar oder unmittelbar zum Gelingen beitragen kann, wird begierig aufgesucht und ins Werk gesetzt. Die Zahl der Exekutanten entspricht der Grösse des Lokals: dreissig Violinen, zehn Bratschen, zwanzig Bässe. Der grösste Theil dieser Instrumentisten sind Professoren oder ausgezeichnete Zöglinge, die schon einen Preis als Beweis ihres Verdienstes aufzuzeigen haben. Das Corps der Blasinstrumente ist von gleicher Bedeutsamkeit. Hier glänzen die Herren Tulou, Vogt, Brod, Dauprat, Mengal, Da Costa; die andern sind weniger berühmt, aber ihre Dienste sind nicht weniger kostbar und ihre Talente eben so empfehlenswerth. Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass der grösste Theil dieses bedeutenden Orchesters zu dem der grossen Oper gehört, welches man seit langer Zeit anzuschwärzen liebt, wenn gleich es den entschiedensten Vorzug über alle andern Orchester der Hauptstadt behauptet. Man stellt ihm unaufhörlich das kleine Orchester des italienischen Theaters entgegen, welches bis jetzt gut genug gewesen ist, jene Kavatinen zu begleiten, das heisst: statt eines Pianoforte zu dienen. Aber die Aufführungen der deutschen Truppe und die romantischen Eingebungen Webers offenbaren seine Nichtigkeit. In der königl. Musikakademie sind die Künstler amphitheatralisch aufgestellt — die einzig entsprechende Anordnung; man darf nur, um sich davon zu überzeugen, dieselbe Ouvertüre erst im Schauspielhause mit der gewöhnlichen Ordnung des Orchesters und denn im Saale der königl. Akademie hören. Man wird erstaunen, bei der zweiten Aufführung eine Menge Züge hervortreten zu sehen, welche die erste nicht einmal ahnen liess. Bei der amphitheatralischen Aufstellung tritt jede Stimme klar heraus, keine Note geht verloren und die Wiederholung eines Satzes in verschiedenen Stimmen zeigt sich mit vieler Genauigkeit.

Ueberdem bringen die Künstler zu diesen Aufführungen eine Kunstliebe mit, die gar weit von dem Widerwillen gegen ihre gewöhnlichen Beschäftigungen abliegt. Die genialen Werke

*) O seliges Land!! D. U.

deren Ausführung ihnen anvertraut ist, erfüllen sie mit Bewunderung und Enthusiasmus; während jene zufällige Machwerke, die sie so oft abspielen müssen, ihnen nur Ermüdung und Langweile bringen. Die Proben werden mit einer unermüdlichen Aufmerksamkeit und Geduld abgehalten; jeder weiss, dass er entschädigt sein wird. Wie oft ist es geschehen, dass man nach hartnäckiger Arbeit durch ein fast unentwirrbares Labyrinth von Schwierigkeiten in lautes Entzücken ausgebrochen ist, wenn eine neue Schönheit enthüllt war! So störte unser ägyptisches Heer das Schweigen der afrikanischen Wüste, als sich nach unsäglichen Mühsalen die Pyramiden vor dem staunenden Blick erhoben.

Der Anführer, der dieses Musikheer zur Eroberung einer neuen Welt leitet, ist durchaus seines Amtes würdig. Sein Alter, seine Stellung als Professor der Musik geben ihm das Recht mit vielen seiner Untergebenen wie mit seinen Schülern zu reden; seine wohlbegründete Bewunderung für Beethoven, die tiefe Erkenntniss von dem Genius dieses Meisters geben seinen Bemerkungen Vollgewicht und flössen unbegränztes Vertrauen ein; zudem ist seine Tüchtigkeit als Violinist in vielen Fällen von grossem Nutzen; nimmt er die Saiteninstrumente vor und macht sie auf eine noch bessere Weise aufmerksam: so zeigt er sie ihnen selbst und der Fortschritt ist geschehen. Ja, alle Ehre dem Herrn Habeneck! Er hat den Anstoss gegeben und alle Musikfreunde hochverpflichtet. Die Zeit der Kavatinen und Gassenhauer ist vorüber; sie gelten den Künstlern nichts mehr und eben so wenig den gebildeten Kunstfreunden, man belächelt sie nur. Man hat angefangen Erfindung von dem Komponisten zu fodern; Mannigfaltigkeit der Form mag selten sein, unmöglich ist sie nicht; nur der unfähige Charlatanismus möchte sie verbannen. Aber endlich sieht man die traurige Plattheit dieser ewigen Wiederkehr derselben Modulationen auf dieselbe Weise an denselben Orten dieser tödtenden Schlussfälle, welche zwei Drittel des Stücks wegnehmen und so unvermeidlich sich an die kleinste melodische Phrase hängen, als wären sie unentbehrlich und bestände in ihnen alle Schönheit des Gesanges. So machten sonst die Hofnarren bei jedem Spass mit ihrer Schellenkappe Reverenz.

Diese Musik kann künftig nur dem grossen Haufen zusagen, das heisst den Leuten, die ohne alle musikalische Leitung und Bildung, ohne alle Empfindung und Einbildungskraft sind. Ein Paar italienische Possen hatten sich in das Programm der beiden Konzerte einzuschleichen gewusst, aber das Zischen, das sie ertödtete, hat ihnen deutlich bewiesen, dass sie hier nicht hingehören. Man hat in diesem Jahre zum ersten Male Kompositionen von Weber gehört. Es ist nicht möglich einen grössern Erfolg zu haben; die Ouvertüren zu „Oberon“ und zum „Freischütz“ und der Jägerchor sind jedesmal da capo verlangt worden. Die Oberon-Ouvertüre, wenig bekannt in Paris, hat einen Beifallsturm erregt, und doch war die Wirkung der Freischütz-Ouvertüre noch grösser; man gab sie zum Schluss eines Konzerts, in welchem Beethovens A-dur-Symphonie und eine grossartige Motette von Cherubini gehört werden sollten, und es war zu fürchten, dass das Publikum im Voraus erschöpft würde. Allein mit dem letzten Akkorde brach ein so wüthendes Beifallsgeschrei aus, dass die Musiker, die sich schon entfernt hatten, gezwungen waren zurückzukehren und die Ouvertüre zu wiederholen. Es ist ohne Beispiel, dass ein Instrumentalstück am Schlusse eines grossen Konzerts da Capo verlangt wird.

Die Zahl der Konzerte war auf 6 bestimmt; die Opern-Direktion hatte Mittel gefunden die Ueberschreitung dieser Zahl zu verhindern, als — die Herzogin von Berry ein 7tes Konzert befahl und selbst das Programm entwarf. Ihre Wahl fiel auf:

Beethovens „A-dur-Symphonie,“
Beethovens „C-moll-Symphonie,“
Webers Jägerchor aus „Euryanthe“ und
Cherubinis „Motette.“

Keine schwache Komposition verunzierte das Programm. Von den Symphonien machte die eine den Anfang, die andere das Ende. Die Ausführung war glühend und schlagend. Seit Menschen Gedenken hat Paris keinen ähnlichen musikalischen Erfolg erlebt.

Aus Berlin.

„Agnes von Hohenstaufen," lyrisches Drama in 3 Aufzügen von E. Raupach,

(Schluss.)

Merkenswerther ist die Wirkung der vorerwähnten Tendenz auf die Anordnung und Ausführung des wesentlichern Inhalts der Oper. Dem Willen des Kaisers gegenüber giebt es eigentlich gar keinen Gegenwillen (die Ausnahme nachher zu erwähnen), der sich in einer bestimmt entscheidenden Weise geltend machte. Die Reichsfürsten vor allen Dingen verrathen vom ersten Finale an ihre Unzufriedenheit mit des Kaisers Eigenwilligkeit; sie widersprechen der Gefangennehmung Heinrichs, aber lassen sie geschehen; sie stürmen sein Gefängniss, aber erfolglos, da die falsche Mähr seiner Hinrichtung sie zurückweiset; sie bitten für Heinrich, als er dessen nicht mehr bedarf, — ohne vom Kaiser nur gehört zu werden; sie brechen endlich im letzten Finale zu Agnes Schutz wirklich in offenbarem Widerstand aus — aber von andrer Seite wird die Nachgiebigkeit des Kaisers und der glückliche Ausgang motivirt. Nicht viel wichtiger erscheint Heinrichs Antheil an der Handlung. Er versagt dem Kaiser Heeresfolge, um die Lösung des Kaiserworts (Agnes Besitz) zu erzwingen; er bittet darum als um Gnade und fodert es als sein Recht — alles vergebens. Er bricht in einer leidenschaftlichen Arie gegen den Kaiser, der ihn verlassen, aus:

Tyrann, Du sollst es nicht vollbringen,
Mein Schwert ist meines Glückes Pfand.

Eben so erklärt er sich gegen die Geliebte und ihre Mutter:

Ich kehre heim
Und rüste mich zum Kampf. Der Kaiser hat
Mein Glück verpönt; Gewalt muss jetzt entscheiden.

Allein auf unbestimmte Vertröstung (unbestimmt, insofern Irmengard selbst keinen bestimmten Rettungsweg sieht) wird diese Absicht aufgegeben und Heinrich kehrt zum Feste zurück. Sein Ausbruch gegen den verkannten Frankenkönig hat weder vorbedachte, noch zufällige wesentliche Folgen für sein und Agnes Schicksaal, sondern motivirt nur den entschiedenen Bruch mit dem Kaiser. Man kann sich den ganzen Vorgang mit seinen Folgen wegdenken und es bleibt des Kaisers Widerstand gegen Heinrich, so wie der Sieg über seinen Eigenwillen durch die That der Mutter vollkommen motivirt. In gleicher Absichtslosigkeit lässt sich Heinrich später zur Flucht aus der Haft bestimmen —

Sie soll ob meinem Fall nicht trauern.
Wo weilt sie jetzt? —.—
In Flucht nach Englands sicherm Port — —
Zu ihr, zu ihr! mich treibt von hinnen
Der Sehnsucht Geistermacht.
Nur einen Blick von ihr gewinnen!
Dann komme ew'ge Nacht.

So erklärt er sich auch der Geliebten gegenüber:

Noch einmal will ich Dich schauen;
Dann flieh'n das heimische Land.

Und nur der Schmerz der Liebenden —

Lass uns zusammen sterben.
Still ist des Grabes Port;
Und schön're Blüth erwerben
Wird unsre Liebe dort.

bestimmt den muthigen Entschluss der Mutter. Nach der Vermählung ist Heinrichs Flucht beschlossen; sie wird durch das Unwetter verhindert — und so kann er im entscheidenden Moment den Kaiser versöhnen, dessen Absicht durch jene stille That der Mutter schon längst vereitelt ist.

Noch unbedeutender steht Agnes da, die sich lieben und vermählen lässt, ihrer Neigung und der mütterlichen Fürsorge hingegeben, ohne eigne Thatkraft. Liebend und liebenswürdig, religiös und bedrängt — wie sie Dichter und Komponist gedacht haben — würde sie neben entschiednen, thatkräftigen Personen Milde und Frieden, einen wohlthuenden Gegensatz in das Ganze gebracht haben. In der jetzigen Umgebung ist der Dichter versucht gewesen, sie zu einer Ueberreiztheit und offenbaren Impietät hinaufzuführen (um ihr wenigstens einen höhern lyrischen Moment zu geben), der eben so ihrem Karakter fremd, als dem Gang der Handlung vollkommen unnöthig ist. In der Kirche, nach stillem Gebet und den Hymnen der Nonnen bricht sie aus:

Nein, König droben,
Nicht kann Dich loben
Mein blutend Herz.
Wie auch die Seele mag kämpfen und ringen,
Gelähmet sind des Gebetes Schwingen;
Es steigt nicht himmelwärts.

Von den übrigen Personen liesse sich Gleiches nachweisen. Auch Irmengard erscheint ohne bestimmte Absicht in ihren Vertröstungen für die Liebenden, bis sie den einzigen entscheidenden Schritt thut, das Paar unauflöslich zu verbinden. Ihnen allen gegenüber erscheint der eigenwillige Kaiser dann leicht tyrannisch; und so ist er auch in einem Grade gezeichnet (z. B. in der grossen Arie:

Ha! schwäng' ich, Himmel, Deine Flammen!
Zu tilgen jene Meuterbrut — —
Mein Kaiserarm soll nicht erschlaffen,
Bis keiner lebt,
Der nicht vor meinem Worte bebt.

wie ihn die Geschichte an keinem Hohenstaufen kennt.

Dieser Unentschiedenheit der Karaktere, diesem Mangel einer wahrhaft wichtigen und grossen Handlung ist es wohl zuzuschreiben, wenn die Komposition (wie dem Ref. bei einmaliger, nicht ungestörter Auffassung schien) nicht überall, ja in Verhältniss zu Spontini's frühern Opern nur in der Minderzahl ihrer Momente die Höhe und Kraft dieser letztern erreichte; und wenn ein Theil der Zuhörer von der ganzen Oper keinen so tiefen Eindruck davongetragen, wie z. B. von der Vestalin: so würde man das nicht einem Mangel an einzelnen Schönheiten, sondern der ganz verschiedenen Grundrichtung beider Werke zuzuschreiben haben. Indess wird eine nähere Bekanntschaft mit dem Werke die Urtheile darüber sicherer und bestimmter motiviren. M.

Berlin, den 6. Juli 1829.

Christus der Meister, Oratorium in drei Abtheilungen; gedichtet nach Worten der heiligen Schrift von D. Philipp Meyer, komponirt von Friedrich Schneider.

Am gedachten Tage führte Herr Hansmann mit seinem Singverein, unterstützt von Fräulein Schechner, Hoffmann, Herrn Bader, Devrient und Blume und der königlichen Kapelle, dieses neue Werk des verdienstvollen und so überaus thätigen Hrn. Kapellmeisters Seneider in Dessau in der Garnisonkirche auf. Es ist das erste Werk aus einem grössern Cyklus von Oratorien, der das ganze Leben und Wirken Jesu umfassen soll; eine so würdige und grosse Aufgabe, wie sie sich, wenigstens seit Bach und Händel, niemand gesetzt hat. In welcher Weise der Komponist und sein Dichter sie durchzuführen gedenken, wie viele Oratorien das grosse Ganze bilden werden, und welchen Inhalt jedes von ihnen haben wird: wäre wohl von allgemeinem Interesse; und es ist gewiss in Uebereinstimmung mit dem musikalischen Publikum, wenn wir den verehrten Künstler bitten, selbst darüber nähere Auskunft geben.

In dem jetzt aufgeführten hören wir zuerst die Verkündigung des Gottsohnes. Die Auflehnung des Versuchers und der Höllengeister bricht an dem „Ehre sei Gott" der Engel, und es wird uns erzählt, wie der Lehrer der Liebe umhergezogen und des Lebens Born offenbart hat. Im zweiten Theil stehen sich die Chöre der Pharisäer und des glaubenden Volks gegenüber; die Kranken und Gebrechlichen werden geheilt, die Todten erweckt. Im dritten Theil wird das Gebot der Liebe, die Bedingung des Glaubens und die Hoffnung verkündet, und Hosiannagesang schliesst das Ganze.

Die Komposition ist so würdig und effektvoll, so reich an ansprechenden Melodien und kirchlichen Harmonien, so bezeichnend für die Gegensätze, die wir im Text angedeutet, wie die frühern Werke dieses Komponisten. Die Ausführung war lobenswerth.

Möchte es dem thätigen Herrn Hansmann gefallen, auch das von Herrn Kapellmeister Schneider komponirte neue Oratoriem Pharao bald dem hiesigen Publikum bekannt zu machen.

Marx.

Berlin, den 7. Juli.

Fräulein Schechner als Iphigenia in „Iphigenia in Tauris."

Es ist schwer, eine Sängerin zu loben, deren herrlicher Kunsterscheinung gegenüber jede ruhigere Ueberlegung, jeder Rückblick in einem allgemeinen Enthusiasmus verschwindet. Nur an einer Aufgabe, die von ihrem Schöpfer das entschiedenste Gepräge erhalten hat, kann man über die Karakterzüge einer solchen Erscheinung zu einem bestimmten, sondernden Bewusstsein kommen, ohne sich darum die Hingebung an die

gegenwärtige Leistung und den unbefangensten Vollgenuss zu verkümmern.

Eine solche Aufgabe ist Iphigenia, mit deren Lösung Fräulein Schechner heut ihre Zuhörer entzückte. Wer von ihnen hätte nicht die Gewalt dieser jugendlich schönen und jugendlich seelenwarmen Stimme, die Glut der ganzen Auffassung und Darstellung, die Schönheit und tieftreffende Bedeutung in jedem hoheitvollen, liebevollen, schwärmerischen Blick, in jeder Geberde, in jedem Wort empfunden? Wem darf man es erst noch sagen, dass er eine grosse Künstlerin gesehen?

Und eben diese Verehrung und Liebe für die treffliche Künstlerin, das sichere Bewusstsein, ihre Sprache so wohl in uns aufgenommen zu haben, ermuthigt zu der Frage: ob sie uns Iphigeniens getroffenes Bild vorgestellt? — Wir glauben, nicht.

Es wäre unbeweisend, wenn wir uns auf einzelne Momente berufen wollen, die Gluck anders verstanden haben möchte. Wieviel andre ständen denen gegenüber, in welchen sie den grossen Komponisten tiefer aufgefasst und ausgelegt hat, als je ein Ausleger oder Sänger. Es darf auch nicht davon die Rede sein, dass man Glucks Sprache nur mit dem französischen Grundtext begreifen und wiedergeben kann; wahrscheinlich würde namentlich bei einer so genialen Künstlerin wie Fräulein Schechner, der eher psalmodische als deklamatorische Vortrag der Rezitative (wo sie ruhigere Rede enthalten) in voller Freiheit und Natürlichkeit der Rede mit beflügelterm und gekräftigterm Rhythmus dahinströmen, wenn sie den Einklang des Grundtextes mit der Komposition und dessen wundergleiche Gewalt wiederzugeben hätte.

Wir beschränken uns nur auf das eine Bedenken: ob jene Leidenschaftlichkeit, die der Grundton der heutigen Darstellung war, die sich gar oft bis zum Ausdruck zerreissenden Schmerzes in Miene und Geberde steigerte, ob sie der wahre Grundton der Gluckschen Iphigenia sein sollte? Glück und Leid der Liebe, das tiefere als Wonneschmerz empfundene Seelenleben scheint uns weit eher ein romantischer, als ein alt-griechischer Zustand. Eine objektivere, man möchte sagen: plastische Ruhe war wohl nicht blos über die Bild- und Dichterwerke, sondern über Körper und Seelenleben dieser hohen, in sich, in den rein-menschlichen Beziehungen befriedigten Wesen verbreitet; herrschte sie doch sogar in der lebhaftesten Aeusserung, die den ganzen Körper ergreift, im Tanz vor, der viel mehr eine Geberdensprache, und ein sinniger Umgang war, als ein Tanz im Sinne der Neuern. Fräulein Schechner, wie sie in hundert Momenten hinreissenden Ausdrucks voll erschien, hätte in Gemälden moderner Zustände, als hochsinnige Spanierin, als glühende Italienerin, als Maurin verewigt zu werden verdient; für die Plastik eines alten Griechen hätte sie auch nicht einen Moment dargeboten. Und vielleicht war es eben das Gefühl dieses Mangels, das sie unwillkürlich zu dem Ausdruck einer Leidenschaft in Miene und Geberde verleitete, die in dieser Heftigkeit und Kontinuität an einer Iphigenia wohl nicht denkbar und von Gluck gewiss nicht beabsichtigt ist. Eben so mag in jener, auch unter unsern besten Sängern herkömmlichen psalmodischen Rezitation ein Antrieb zu so heftigem Ausdruck an andern Stellen gelegen haben, wie er bei einer Iphigenia nur in den wenigsten, höchsten Momenten zu rechtfertigen ist.

Das aber ist der wahre Beweis künstlerischer Genialität, dass Fräulein Schechner selbst dem, der eine andre Vorstellung von ihrer Rolle mitbrachte, ein so reiches, entzückendes und durchaus einheitvolles Bild darbot, dass man über alle Bedenken und über alles Vorhergewusste sich hinweggehoben fühlte und diese Iphigenia als ein neues und herrliches Gebild, ungestört von dem bekannten und längst geliebten, aufnehmen konnte.

Marx.

5. Allerlei.

Bachs Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, deren erste Aufführung nach einer fast hundertjährigen Vergessenheit Felix Mendelsohn Bartholdy in Berlin unternommen und auf das Rühmlichste geleitet hat, ist nachgehends auch in Frankfurt am Main unter Leitung des würdigen und verdienten Herrn Schelble mit grossem Erfolg aufgeführt worden.

Ferner bereitet Herr Mosewius, der treffliche Direktor der Breslauer Singakademie, eine Aufführung des grossen Werkes vor, von der gewiss das beste Gelingen zu erwarten ist. So zeitige und schöne Früchte bringt die gelungene That des Herrn Mendelssohn.

Er selbst hält sich seit einigen Monden in London auf und hat sich durch sein bewundernswürdiges Spiel und seine Kompositionen bei den Musikern und dem Publikum der grossen Stadt die grösste Ehre erworben. Zuerst wurde von ihm eine C-moll-Symphonie aufgeführt, die wir schon in Berliner Konzerten gehört und über die schon mehrmals in diesen Blättern berichtet worden *) ist. Sie fand in allen Theilen rauschenden Beifall; das Adagio und Scherzo musste wiederholt werden; nach dem Schlusse erhielt der Komponist von allen Seiten Anträge, die Symphonie in andern Konzerten wiederholen zu lassen, was denn auch statt gehabt. Seit Joseph Haydns Zeit erinnert man sich nicht einer so ungetheilten Theilnahme an einer Symphonie.

Noch höher stieg die Bewunderung gegen unsern Landsmann bei der Aufführung seiner Ouvertüre zu Shakespeare's Sommernachtstraum, die nicht mehr und nicht minder ist, als ein gelungenes, vollständiges Abbild des göttlichen Gedichts. (In Deutschland ist sie erst einmal, und zwar in Stettin, öffentlich aufgeführt worden **). Man hörte sie das erste Mal an, als ein Werk, dessen Schönheit man mehr ahnt, als zu fassen vermag; kaum war der letzte Ton verklungen, als der Saal vom allgemeinsten und enthusiastischen da Capo wiederhallte; und nur erst, als sich der tiefere Sinn dieses Tongedichts zu erschliessen begann, erreichte das Entzücken der Zuhörer den höchsten Grad ***). An demselben Abend trug Herr Mendelssohn Beethovens Es-dur-Konzert vor; noch nie hat man vor ihm in London gewagt, Beethovensche Konzerte öffentlich zu spielen. Der Beifall war allgemein; besonders verwunderten sich viele, dass der Virtuos ohne Noten spielte. Man spricht von vortheilhaften Antragen zur Komposition einer Oper für London, die er erhalten hat.

*) Die Ztg. Jahrg. 1. No. 47. S. 406. u. a. O.

**) Die Ztg. Jahrg. 4. No. 12. S. 95.

***) Gleichen Erfolg hat dieses Werk im vorigen Jahr in Stockholm gehabt, wo es auf Verlangen des anwesenden Hofes wiederholt werden musste. Die Red.

In Paris hat jetzt Herr Doktor Franz Stöpel (früher Begründer und Vorsteher logierscher Unterrichtsanstalten, später Verfasser eines eigenen Lehrbuchs und andrer Werke, Gründer und Redakteur einer musikalischen Zeitung in Frankfurt a. M. und einer zweiten in München) Vorlesungen über Musikwissenschaft und besonders über Kompositionslehre begonnen. Möge die günstige Meinung, die den Franzosen durch Beethoven und Weber für deutsche Musik erweckt worden, ihn begünstigen und von ihm befestigt werden.

Das Königstädter Theater

hat durch seinen jetzigen Eigenthümer, Herrn Cerf, eine neue technische Direktion erhalten. An der Spitze der Oper stehen als Regisseurs Herr Musikdirektor Stegmeyer und Herr Spitzeder. Ersterer hat sich seit Jahren als trefflicher Direktor neuitalischer und französischer Opern bewährt; zum Lobe des Letztern als Sänger und Schauspieler etwas zu sagen, wäre überflüssig. Möge es beiden gelingen, einen Weg zur würdigen und erspriesslichen Beschäftigung ihres Theaters aufzufinden und demselben das frühere Zutrauen, und die frühere Neigung des Publikums zurückzugewinnen. Die Aufgabe ist schwer, aber nicht unlösbar. Freilich ist die unerlässliche Bedingung: sich über den gegenwärtigen Standpunkt der Oper überhaupt zu erheben; denn die Vorwürfe, die man der früheren Opernverwaltung mit Recht machen kann, treffen mehr oder weniger alle heutigen Bühnen und sind nur bei der gewagtern Stellung und dem grössern Eifer der königstädter Bühne heller an das Licht getreten. Die Lehre, die sich aus dem Vergangenen ziehen lässt, — dass es in dieser Weise nicht gut geht, — ist richtig, aber nicht ausreichend.

Einstweilen werden Melodramen mit Reiterei gegeben: Erst nach dieser Unternehmung ist die gegenwärtige Direktion eingesetzt worden; wir haben demnach ihre Maassregeln erst noch zu erwarten.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 25. Juli. — Nro. 30. — 1829.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die Herausgabe Bachscher Werke.
Von G. H. Nägeli.

Die wohllöbliche Redaktion dieser Zeitung hat an Herrn Schlesinger und an den Unterzeichneten eine Art Herausfoderung ergehen lassen, eigentlich eine doppelte, eine persönliche und eine sachliche; sie wollte denselben die wirkliche Herausgabe der angekündigten Bachschen Partituren, und Verantwortung über die bisherige Verzögerung abfodern.

Ich glaubte erst eine Weile zusehen zu dürfen, was der näher stehende Hr. Schlesinger erklären oder thun werde. Seither habe ich so viel ersehen können, dass derselbe durch die gelungene öffentliche Aufführung der Bach'schen Passion sich nun in Stand gesetzt finde, deren Herausgabe zu wagen.

Ob nunmehr auch ich die Herausgabe meiner Messe um so mehr, oder, weil Manche an Einer Bach'schen Partitur für eine Weile genug haben könnten, um so weniger wagen dürfe, weiss ich wahrlich selbst nicht. Die grössere Hälfte des Werkes ist zwar gestochen; allein der Stich des Restes und der Abdruck und die Versendung pro novitate einer auch nur mässigen Anzahl Exemplare könnte mir, wenn diese nach einem Jahr grösstentheils als Krebse zurückkämen, immerhin einen Schaden von hundert Louisd'ors einbringen. Eine solche Summe kann ich auf einmal der guten Sache nicht zum Opfer bringen. In Berlin habe ich nur wenige Subscribenten; auf der schmalen Liste steht allein Zelters Name. Die Berlinischen Herausfoderer scheinen die Sache mehr durch das Wort als durch die That zu befördern. Wollte man es durch die That thun, könnte man eine Aufführung meiner Messe (wozu ich Abdrücke des Gedruckten und getreue Abschriften des Uebrigen nach dem Autographum einliefern würde) gerade so veranstalten, wie sie bei der Passion statt fand. Man könnte mit der reinen Einnahme so viele Exemplare erstehen, als es nach dem Subscriptions-Preis von 8 Rthlr. betragen möchte. Die Exemplare könnte man verschenken oder verloosen, oder zu sehr herabgesetztem Preise an studirende Künstler ablassen.

So weit meine Erklärung als Besitzer der Bachschen Masse.

Weiter muss ich mir erlauben, als historischer Kenner, als Besitzer und Verbreiter der Bachschen Werke ein Wort über Bach, und was damit zusammenhängt, mitzusprechen.

Vor allen Dingen verfehle ich nicht, der Stadt Berlin und ihrer Künstlerschaft auch von der Schweiz aus den gebührenden Dankes- und Ehrenzoll darzubringen. Schön, preiswürdig, geschichtswürdig, wenn solch eine Residenz auch als Residenz der Kunst so königlich hervorragt! Und doppelte Ehre der Berliner Künstlerschaft! Geben ist zwar auch hier noch seliger als Empfangen. Aber es ist mühseliger. Nur durch ausdauernde Hingebung und anspruchloses Zusammentragen aller Kunstkräfte konnte eine so grosse Kunstleistung so im Grossen gedeihen.

Man erlaube mir, an diese grosse Erscheinung meine Betrachtungen anzureihen. Will man den grossen Bach so grossartig wie möglich in die Kunstwelt darstellend einführen, so halte ich es nicht für gut, dass man es mit einem ganzen grossen deutschen Kirchenwerk

thue. Diese Excellenz aller Excellenzen im Kunstgebiete excellirt nicht als Vokal-Komponist. Sein Wortausdruck ist, im Ganzen genommen, einer der gezwungensten, wie ich mit tausend Beispielen würde beweisen können. Seine Singweisen, auch wieder im Ganzen genommen, munden sich nicht gut. Er hat sich nie in die menschliche Stimme hineingefühlt. Er war schon selig im Gefühl seiner überschwenglichen Schöpferkraft. Die Stetigkeit seiner Stimmführung in den Chorsätzen liess ihn nie an den Athemzug denken. Er gebrauchte die Menschenstimmen wie Orgelpfeifen; seine Singbässe sind häufig Bassgeigenbässe. Was sich wirklich gut mundet und im Wortausdruck wirklich gut, mitunter vortrefflich ist, das ist seinem Genie bloss gelungen. So findet sich unter der Menge seiner Vokalwerke manches Gelungene, auch mancher im Ganzen ziemlich gelungene einzelne Satz, Chor oder Arie, nicht aber ein ganzes Werk. Will man ihn daher in seiner wahren Grösse darstellen, so kann das nur vermittels guter Auswahl aus seinen deutschen Vokalwerken geschehen. Diese führe man, vermischt mit Instrumentalwerken, woran Alles gut ist, auf.

In dieser Hinsicht mache ich dem hochansehnlichen Berliner Publikum folgenden Vorschlag. Nachdem dasselbe sich ein ganzes grosses Bachsches Tableau hat darstellen lassen, so lasse es sich nunmehr eine Gallerie Bachscher Kunstwerke aufschliessen. Ich erbiete mich gehorsamst zum Gallerie-Direktor. Sollte man in diesem meinem gehorsamsten Anerbieten ein verstecktes Vornehmthun finden, so bedenke man, dess das Vornehmthun den Reichen ja immer erlaubt ist. Da nun ich der reichste Erbe der Bachschen Schätze zu sein mir einbilde, während es in dem reichen Berlin bloss einige Wohlhabende giebt, so glaube ich mir wohl so viel herausnehmen zu dürfen, um wenigstens zu sagen, was ich herauszugeben hätte, als Auswahl des Allerbesten unter so viel Vortrefflichem.

Ich anerbiete von meinem Besitzthum ungedruckter Bachscher Werke:

a) Etliche grosse Pracht-Chöre mit vollem Orchester.
b) Eine Diskant-Arie (ich dächte eine schwungvolle, kolorirte, womit eine Bravour-Sängerin glänzen kann.)
c) Eine Alt-Arie (ich dächte eine ernste ziemlich tief gehaltene, auf eine Glockenstimme berechnete.)
d) Eine Tenor-Arie (ich dächte eine leicht hingleitende mit fein verschlungenen Melodien für ein geschmeidiges Tenor-Organ.)
e) Eine Bass-Arie (ich dächte, deklamatorisch, für einen Kernbass.)
f) Eine Orchester-Ouvertüre.
g) Eine Orchester-Suite (diese bestehen aus sechs bis sieben Sätzen, gleichwie die gedruckten Klavier-Suiten.)
h) Ein Konzert für ein Klavier.
i) Ein Konzert für zwei Klaviere.
k) Ein Konzert für drei Klaviere.
l) Ein Konzerrt für vier Klaviere. (Alle diese Konzerte, auch diejenigen für vier Klaviere haben ein Orchester von Bogen-Instrumenten.)
m) Eine Konzertante für Klavier, Violine und Flöte.
n) Eine Konzertante für zwei Violinen.
o) Etwas für obligate Violine.
p) Etwas für obligate Flöte. (Auf Verlangen auch ungedruckte Orgelsachen.)

Man mache einen Versuch wenigstens mit einer Portion, so viel, als für eine zwei Stunden lang dauern sollende Kunstdarstellung ausreicht. Man anvertraue mir die Auswahl. Dann soll unter leicht zu erfüllenden Bedingungen, jedoch unter dem natürlichen Vorbehalt, dass alles, was ich mittheile, mein Eigenthum bleibt, die Mittheilung erfolgen.

Ein weiteres Wort über Bachs Grösse, und wie dieselbe wissenschaftlich zur Anerkennung zu bringen sei, kann ich hier nicht unterdrücken. Ich habe im Kunstgebiete an unsern Grossen immer die Grösse, zunächst zu meiner eigenen Gemüthserhebung, herauszuheben gesucht. Heut zu Tage sehe ich mich von Diesem und Jenem übersprungen. Ich kann nicht finden, dass irgend ein für klassisch gehaltenes Oratorium oder sonstiges Vokalwerk, das eine Stunde dauert oder gar zwei, ein grosses Ganzes sei, dass es in technischem oder in ästhetischem Sinne, musikalisch betrachtet, Ein Konzept aus-

mache. Eine solche stundenlange, das steigernde Schöne zum Grossen und immer Grössern Entwickelung von Kunstideen mag für das himmlische Jerusalem ganz gut passen, nicht aber für uns arme mit dem Schwergesetz zu schwer beladenen Erdenkinder, die einen stundenlang steigenden Begeisterungsflug nicht aushalten. Einen solchen Flug hat auch unser Bach nicht, so wenig als Händel, wagen wollen. Ich einmal kann's nicht finden. In Händels Messias finde ich eine blosse Zusammenstellung von Motetten mit untermischten Sologesängen. Berechnet ist die Zusammenstellung allerdings, aber nur zum Behuf der Kontrastirung der zusammengestellten Sätze, und der Steigerung der Kontraste das Werk hindurch. So besteht wahrlich auch meine grosse Bachsche Messe in nichts anderm, als in zusammengereihten Sätzen, die in ihrer Kunstgestaltung keinerlei besondere kunstästhetische Beziehung auf einander haben. Findet man, ich verkleinere dadurch den Grossen, so dient zur Antwort: Jeder seiner ausführlichen Sätze (Chor- oder Orchestersatz, auch mancher andere) ist so gross, so erstaunlich gross, dass jeder eine ganze in sich abgeschlossene Kunstschöpfung ausmacht. Ein jeder enthält dasjenige, worauf man bei Bach zu sehen hat, und worauf es auch in der Beurtheilung dieses Künstlers und eines jeden seiner Werke ankommt: Eine unvergleichbare schöpferische Fülle, die in technischer Vollkommenheit objektivirt erscheint. Er muss begriffen und aufgefasst werden als der Kunsterfinder par excellence, der zugleich seine Erfindungen in das bewunderungswürdigste Konzept zu bringen vermochte. Daher können nur diejenigen Idealisten, welche genug Kopf haben, um so vieles zusammenzufassen, und genug Gefühl, um ästhetisch der Menge der Eindrücke nicht zu unterliegen, seine Grösse fassen. Um zu dieser Grösse zu gelangen oder hinanzuführen, hilft das blosse Bewundern nicht. Es ist hier Alles Ein Wunder: Die unermessliche Schöpferkraft, welche selbst die zwangvollen Schranken der herkömmlichen Technik nicht zu beengen vermochten. Es hilft eben so wenig, einzelne Details herauszuheben; das ex ungue leonem passt hieher nicht. Schöne Details findet man bei Andern eben sowohl, ja bei Emanuel Bach noch häufiger, und jedenfalls näher beisammen. Bei Sebastien behaupten sie nur ihre volle Bedeutung in der Verflechtung zum Ganzen. Auch nicht bloss vorzeigen muss man das Einzelne, sondern am Einzelnen nachweisen das Eigenthümliche, wenn man auf dem Wege der Wissenschaft zu Bach hinanführen will. Es ist auch nicht schwer und ist auf gar mancherlei Weise so darzustellen, dass seine Grösse gleich als Ueberlegenheit erscheint. Das soll hier gleich geschehen, und zwar an der blossen Oberstimme eines blossen Vorspiels eines Vokal-Stückes mit Orchester. Zur Bequemlichkeit der Beschauung für die Harmonisten ist der Grundbass darunter gesetzt.

Dieser Tonsatz enthält im Umfang von 28 Takten dreierlei Tonformen, wie die Musiker zu sagen pflegen, Gedanken. Sie stehen im dritten, vierten und fünften Takt neben einander; im 8ten, 9ten und 10ten Takt stehen sie wieder neben einander, aber in umgekehrter Ordnung. In das Ganze von 28 Takten sind sie auf folgende Weise vertheilt:

Erste Tonform.	Takt:	1. 3. 9. 13. 15. 17. 19. 25.
Zweite	—	2. 4. 10. 11. 18. 20. 26. 27.
Dritte	—	5. 6. 7. 8. 14. 16. 21. 22. 23. 24.

Jedermann wird beim Durchspielen oder Anhören, der Kenner beim blossen Ueberschauen der Noten finden, dass diese 28 Takte ein rundes, fassliches Ganzes ausmachen, dem man die seltne Kunst kaum ansehen würde, womit diese drei Tonformen unter einander gemengt sind. Eben so versteckt, aber eben so leicht nachzuweisen, wenn man einmal gewohnt ist, die genaue Kunstanschauung auch am Tonkunstwerk zu üben, ist die Bedeutsamkeit und Wirksamkeit dieser drei Tonformen. Sie bilden unter sich die nöthigen ästhetischen Kontraste. Sie führen, was für das Kunstgefühl so reizerhöhend ist, die augenblickliche Täuschung und die augenblickliche Enttäuschung im Wechselspiel mit sich. Die erste Tonform bleibt in ihrer melodischen Gestaltung unverändert, sie wird nur nach der Kunst der „Prozession“ versetzt. Dergestalt kontrastirt sie die zweite und dritte, welche nach der Kunst der „freien Nachahmung“ bei der

Wiederholung mannigfach, in vielerlei Sprüngen (Quarten, Quinten, Sexten, auf- und abwärts) veränderte Fortschreitungen enthalten. Die zweite Tonform kontrastirt die erste und dritte darin, dass sie rhythmisirt ist, das heisst, Noten von ungleicher Geltung enthält, während die beiden andern Tonformen Noten von gleicher Geltung enthalten. Die dritte Tonform kontrastirt die beiden erstern daraus, dass sie Tonwiederholungen enthält, was die beiden andern nicht enthalten, und zwar, indem meistens zweimal nach einander der gleiche Ton vorkommt, das Gefühl von Achtel-Fortschreitung erweckt, und sich so im Schritt von den beiden andern unterscheidet. Will man sich aus diesem Ganzen von 28 Takten die Eurhythmie, die Theilgestaltung, heraussuchen, so ist es eine ganz andere, als sie gewöhnlich bei allen andern Komponisten vorkommt. Die Tonweise wird ohne irgend eine Art von Unterbrechung bis zum 12ten Takt geführt, wo ein sogenannter Dominanten-Schluss statt findet; von diesem wird sie wieder ohne alle Unterbrechung zum Schluss geführt, der beim 28sten Takt erfolgt. Das gewöhnliche Parallelisiren nach der Vierzahl ist vermieden; eben so der Missbrauch der Prozession (Versetzung); dennoch kommen Parallelen und Versetzungen vor, die aber den Tonsatz nicht zerstückeln, nicht klein machen, sondern durch künstliches Ineinandergreifen gross machen, so dass das Ganze nur aus zwei grossen Theilformen besteht, einer von 12 und einer von 16 Takten. Man würde vergebens bei irgend einem andern Komponisten eine Stelle von 28 Takten suchen, die, bloss homophonisch betrachtet, so kunstvoll und dabei so zwanglos, so fliessend wäre.

Noch ein letztes Wort über Bachs Vielseitigkeit. Sie ist noch lange nicht begriffen. Wie könnte das sein? Wenige seiner Werke sind gedruckt, viele selbst den Kunstgelehrten und Sammlern unbekannt. So scheint Niemand etwas zu wissen von dem in meinen Händen befindlichen originellsten Vokalwerke, das aus lauter Sing-Variationen, sowohl für Chöre, als Solostimmen besteht. Eine grosse Hauptgattung ist noch im Rückstand, die Instrumentalwerke für's Orchester, oder für mehrere konzertirende Instrumente. Selbst Forkel weiss nicht viel davon zu sagen; er weiss kaum etwas von ihrem Dasein. Er mag in der Familie Bach nicht davon sprechen gehört haben, weil sie ohne Zweifel selten, vielleicht gar nie zur Ausführung gelangten. Diese heut zu Tage zu bewerkstelligen sind die Verehrer Bachs ihm und auch sich selbst schuldig. Es wird dadurch im Kunstgebiete etwas ästhetisch verwirklicht, das in keinem der bekannten Hauptwerke, nicht im „wohltemperirten Klaviere,“ nicht in der „Kunst der Fuge,“ nicht in den „Suiten,“ nicht in den „Klavier- und Orgel-Sonaten,“ nicht in den „30 Variationen“ liegt, oder nicht darin liegen kann. Es ist dies die Kunstgewalt des Unisono. Weil Bach anerkannt der grösste und reichste Harmonist war, so wirken seine Unisono-Stellen im Kontrast mit seinen Harmonieen auch mächtiger als diejenigen aller andern Komponisten. Ich füge ein paar Probestellen aus einem seiner Klavier-Konzerte (für ein Klavier) bei. B. und C. Bach braucht solche Unisono-Stellen theils zur periodischen Wiederholung, theils zur Zergliederung, theils als Harmonie-Begründung, und gewinnt so äusserst mannigfaltige Konstruktionen. Für Darstellung solcher Klavierwerke mit Orchester ist einzig zu bemerken, dass die Klavierpartie nicht im modernen Sinne individualisirt ist. Damit sie auf ihre eigene Weise effektuirend wirken könne, muss man sie orchestermässig behandeln. Man muss das Klavier mehrfach besetzen und mit den Bogen-Instrumenten in ein egales Verhältniss bringen, nämlich so, dass die Tutti-Tonmasse sich gegenseitig aufwiegt. Dergestalt werden auf 40 Bogen-Instrumente 4 bis 6 Flügel-Klaviere erfoderlich sein. Die Ausführung hat geringe Schwierigkeit, wie ich das vorlängst an mittelmässigen Klavierspielern erprobt habe. Es spielt sich noch leichter zusammen, als es sich zusammen geigt; ja die Geiger dürften sich in Acht zu nehmen haben, um in der Genauigkeit des Zusammentreffens nicht von den Spielern überboten zu werden.

Schliesslich empfehle ich mein Anerbieten nochmals der Beachtung des hochansehnlichen Berliner Publikums. — Sollte dasselbe darüber hinwegschreiten, so fertige ich mich mit dem

„in magnis voluisse“ leicht selbst ab, und schicke dann statt der Bachschen Manuscripte nur noch einen christlichen Seufzer nach Berlin hin, wie er ursprünglich aus Lavaters Munde kam: „Man kann Niemanden zur Seligkeit zwingen.“

Zürich, im Juli 1829. Hans Georg Nägeli.

---

4. Berichte.

Aus Berlin.

Fräulein Schechner

fährt fort, die Kunstfreunde zu den edelsten Genüssen zu versammeln. Sie ist seit Iphigenia wiederholt als Rezia in Webers Oberon, als Vestalin und einmal als Fidelio in Beethovens unvergleichlicher Oper aufgetreten. Ueberall leuchtet ihr hohes Talent, ihre seltne Naturanlage hervor. Ihre Töne möchte man Flammen nennen, so rein und stark, so durchdringend und erwärmend sind sie. Der leidenschaftlichsten Erhebung genügt dieses Organ; man fühlt in solchen Momenten Eine Glut, die aus dem jetzt hochblickenden, jetzt schwärmerischen Auge der Sängerin glänzt, aus ihrer silberreinen Stimme weht, in jeder Regung aus ihrer Seele haucht. Aber noch wohlthuender sind nach solchen Ausbrüchen Momente der Ruhe. Erst in diesen Momenten ruhender Kraft erkennt man, dass die vorigen keine Anstrengung waren und keine Ermattung nachlassen können, dass die Künstlerin jeden Grad ihrer Kraft sicher und ruhig beherrscht. So zeigt uns der Torso des Herkules jene Muskeln in sanftem weichem Wellenspiel, die sich versteinen können, um Löwen und Riesen zu erdrücken. — In solchen Momenten offenbart sich an Fräulein Schechners tiefern Tönen (etwa bis *ā*) eine seltne und an ihr herrliche Eigenthümlichkeit. Ihre Stimme ist, gegen die gewöhnlichen Wünsche der Gesanglehrer, nicht durchweg von gleichem Klange; und Gottlob! — der innern Energie dieser Sängerin ganz zusagend, haben die tiefern Töne jenen herbkräftigen Beiklang, der die schönste Knabenstimme von der weichern Mädchenstimme unterscheidet. Es ist ein Unterschied, wie zwischen einem heissglühenden braunen und einem schüchtern freundlichen blauen Auge.

Diese Eigenthümlichkeit mag es vorzüglich gewesen sein, welche die Vorstellung des

Fidelio

mit einem erhöhten Reiz umgab. Die Aufführung kann man leider nicht loben. Diese Oper, dieses einzige Werk, an dem unser Theater Beethoven seine Ehrfurcht bezeigen kann *) wird ungeachtet der lebhaftesten Theilnahme des Publikums jahrelang vernachlässigt und dann nicht bis zur gebührenden Vollendung einstudirt, auch nicht so besetzt, wie man könnte und sollte. Namentlich ist Mad. Valentini einer nur mittelmässigen Darstellung der Marzelline in keiner Hinsicht gewachsen. Durch ihre Mängel wurden auch diesmal das erste Duett, die Ariette Marzellinens, das Terzett und der Kanon um einen grossen Theil ihres Reizes gebracht; — durch das Gewahren einer Mattigkeit, die sich über das Ganze zu verbreiten anfing, mag wohl Fräulein Schechner hingerissen worden sein, den Kanon mit starker Stimme zu intoniren, gegen den ausdrücklichen Willen des Komponisten und gewiss gegen ihr eignes unbefangenes Gefühl. Das ist aber kein Vorwurf für Mad. Valentini, die sich schwerlich zu dieser Rolle gedrängt hat, und in vielen andern, namentlich leichtern Lust- und Schauspielen, auch in den Konversationsopern der französischen Schule, verdienten Beifall erhält. Der Vorwurf fällt auf Herrn Generalmusikdirektor Spontini, der als Chef der Oper nur zu wollen braucht, um Mad. Seidler, oder Fräul. von Schätzel für Mad. Valentini eintreten zu lassen zum Gewinn für die Oper, für jene Sängerinnen — und für ihn selbst, dem nicht ohne Wirkung auf das Publikum so oft seine Antheillosigkeit an deutschen Werken zum Vorwurf gemacht wird. — Doch genug von dem Mangelhaften.

In der Mitte so manches Verfehlten und Unzulänglichen stand nun Fräul. Schechner, und von ihr aus verbreitete sich ein Enthusiasmus über das überfüllte Haus, wie man ihn wohl seit Paganini nicht gehört. Jene Eigenheit der Stimme,

*) Denn Egmont mit Beethovens Musik ist hier unbekannt.

jener tiefherausleuchtende Blick, die ganze Erscheinung der Künstlerin wirkte zusammen, um uns Fidelio als reizenden, mehr jünglinghaft glühenden, als weiblich zarten und schwachen Hermaphroditen erscheinen zu lassen. So schon im ersten Akt, in dem Leonore ihre eigentliche Handlung nur vorbereitet; und so war das Gemüth vorbereitet, im zweiten Akt das zugleich heldenhafte und zärtliche Weib zu fassen. Wenn sie dem Mordgierigen die eigne Brust bietet, endlich Waffen gegen Waffen erhebt; wenn sie mit dem Geretteten in wahrhaft bräutlichem Entzücken aufjauchzt und endlich neben dem Verschmachteten zärtlich besorgt, sanft hülfreich, demüthig wartend herschreitet: so waren dies nicht einzeln zusammengereihte Momente; sie gingen vielmehr aus dem bestimmt gezeichneten Karakter, den die Künstlerin an Beethovens Hand aufwies, und den Umständen naturgemäss und nothwendig hervor.

Beiläufig hätte man sich an dem enthusiastischen Antheil des überfüllten Hauses, an dem Werke selbst (nicht blos an der Künstlerin, die es zierte), ja an vielen einzelnen geistreichen Zügen desselben überzeugen können, dass der Sinn eines Volkes, das in seinem Karakter und seiner Gesammtbildung gesund und fest da steht, nicht durch einige ihm aufgedrungene oder aufgeredete Werke verderbt werden kann.

Von dem übrigen Personal verdient Herr Stümer als Florestan Auszeichnung.

Gleich würdig war die Leistung unserer Künstlerin in Spontini's

Vestalin.

Wie kann man noch darauf beharren, den Fortschritt dieses Komponisten in dramatischer Kunstbildung von der Vestalin bis zu seinen spätern Werken zu leugnen? — Die lyrische Wärme, die Neuheit der Spontinischen Weise, eine grosse Zahl schöner Züge müssen besonders bei dem Erscheinen dieser Oper mächtig gewirkt haben und die Erinnerung scheint noch jetzt die absolute Wirkung des Werkes so zu erhöhen, dass es gegen Spontini's spätere einen nicht zu rechtfertigenden Vorzug behauptet. Fragte man sich vor allem: was z. B. der wesentliche Inhalt des ersten und zweiten Aktes der Vestalin ist: so würde man auf einen ganz verschiedenen Gesichtspunkt gelangen.

Doch der Mangel der Grundanlage erschien uns diesmal als eine Gunst für die Sängerin. Man kann sagen, dass Julia allein den wesentlichen — ja fast den ausschliesslichen Inhalt des zweiten, wie auch des ersten Akts ausmacht; insofern sie in diesem wenigstens der Mittelpunkt des Interesse ist. Und wer kann fähiger sein, diese, glühender und süsser Liebe und Leidenschaft gewidmete Rolle auszufüllen, als Fräulein Schechner?

(Ueber „Oberon" ein andermal.)

5. Allerlei.

Mozart, Vertheidiger der Melodramen.

Die Melodramen sind in diesen Blättern so oft angefochten worden, dass es wohl ziemt, auch einmal ein günstiges Wort über sie zu vernehmen, zumal wenn es aus dem Munde eines Mozarts kommt.

Mozart schreibt am 12. Nov. 1778:

„Herr von Dallberg — — lässt mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama komponirt habe; und in der That habe ich mich gar nicht lange besonnen, denn diese Art Drama zu schreiben, habe ich mir immer gewünscht. Ich weiss nicht, habe ich Ihnen, wie ich das erste Mal hier war, Etwas von dieser Art Stücke geschrieben? — Ich habe damals ein solches Stück zwei Mal mit dem grössten Vergnügen aufführen gesehen! — In der That — mich hat noch niemals Etwas so sürprenirt! — denn ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Effekt machen. — Sie wissen wohl, dass da nicht gesungen, sondern deklamirt wird, — und die Musik wie ein obligates Recitativ ist — bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut. — Was ich gesehen, war Medea, von Benda, — er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beide wahrhaft vortrefflich. Sie wissen, dass Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war; ich liebe diese zwei Werke so, das ich sie bei mir führe. Nun stellen Sie sich meine Freude vor, dass ich das, was ich mir gewünscht, zu machen

habe. — Wissen Sie, was meine Meinnng wäre? Man solle die meisten Rezitative auf solche Art in der Opera traktiren — und nnr bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Rezitativ singen." —

Wer bat nun Unrecht? Mozart, oder die Eiferer gegen das Melodram in diesen Blättern und anderwärts? —

Beide Theile haben Recht. Mozart hat sehr richtig gefühlt, wie kunstwahr und wirksam Musik zu Rede unter gewissen Verhältnissen sein kann; viel wahrer nnd besser als gesungenes Rezitativ; auf diese Wahrnehmung gründet sich seine Vorliebe nnd sein Entschluss selbst ein Melodram zu schreiben. Wir aber sprechen gegen die Gattung des heutigen Melodram, die weder eine musikalische, noch überhaupt eine künstlerische Tendenz offenbart, sondern mit den allerwärts hergeholten krassesten Effekten eine künstlerische Wirkung erlügen, und die Lücken und Risse des Flickwerks mit Musik verstopfen will, wie mit Werg den Leck eines Schiffes. Unvergleichbar edler war die Richtung jener ältern Melodramen, die nnr darin wesentlich verfehlt waren, dass sie eine Kombination der Poesie und Musik, die nur zu besondern und wenigen Momenten denkbar ist, allgemein festhalten und durchführen wollen.

Und wenn unsere verrufenen Melodramen auch nur Einen neuen Weg zur Verbindung der Schwesterkünste erkennen gelehrt, so wollen wir ihre Missgestalt nicht ungern ertragen haben.

Diesem Kuriosum von Mozart folge ein Zweites:

Ueber musikalische Malerei.

Mozart berichtet am 26. Septbr. 1781 über Osmins und Belmontes Arien in der Entführung.

Die Aria habe ich dem Herrn Stephani (dem Dichter) ganz angegeben — und die Hanptsache der Musik davon war schon ganz fertig, ehe Stephani ein Wort davon wusste. — Sie haben nur den Anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung sein muss. — Der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist. — In der Ausführung der Aria habe ich seine schönen tiefen Töne schimmern lassen. — Das" d'rum beim Barte des Propheten" u. s. w. — ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten — und da sein Zorn immer wächst, so muss, da man glaubt, die Aria sei schon zu Ende — das Allegro assai — ganz in einem andern Zeitmasse und andern Tone eben den besten Effekt machen; denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorne befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maass und Ziel, er kennt sich nicht — und so muss sich auch die Musik nicht mehr kennen. — Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muss, so habe ich keinen fremden Ton zum F (zum Tone der Aria), sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten, D minore, sondern den weitern, A minore, dazu gewählt. — Nun die Aria von Belmonte in A-dur: „O wie ängstlich, o wie feurig" u. s. w. wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violinen in Oktaven. — Dies ist die Favorit-Arie von Allen, die sie gehört haben — auch von mir — und ist ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimirt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flauto mit im Unisono ausgedrückt ist. —

Das Königstädter Theater.

Dem Vernehmen nach wird auf dem königstädter Theater in Berlin eine Opern-Gesellschaft, die Fodor, David, Lablache, Rubini u. s. w. an der Spitze, sechs Monate lang gastiren. Sogar ein Wiener Kapellmeister (Roser, Drechsler oder Gyrowetz) soll mit verschrieben sein. Das letztere wäre (unbeschadet der Achtungswürdigkeit dieser Herren) eine unverdiente Kränkung für Herrn Musikdirektor Stegmeyer, der bei dem Einstudiren und Aufführen neuitalienischer Opern sich stets tüchtig

und lobenswerth bewiesen hat. Man würde ihm unrecht thun, wenn ein solcher Künstlerverein die bekannten Opern mit neuem Schimmer umgiebt, daraus ein Missurtheil gegen seine bisherigen, nicht so günstig ausgestatteten Leistungen zu ziehen; — und wird es das Publikum an solchem Quid pro quo fehlen lassen? —

Es heisst ferner, dass Herr Angeli diese Bühne verlassen habe; man sieht dies für einen Gewinn an, und rechnet die Summe schlechter Sachen her, die er zum Verderben der Bühne und des Geschmacks aufgebracht, erzählt sich auch von dem üblen Willen, den er gegen bessere Dichter und Gedichte bezeigt haben soll.

Ref. kann diese Ansicht nicht theilen. Was vor allem die letzte Beschuldigung betrifft, so kann man sich aus Herrn Angeli's eignen Produktionen wohl überzeugen, dass bessere Werke eben ihm als schlechtere erscheinen mögen. Er kann einem solchen allenfalls zugestehen, dass es ein besseres Gedicht sei, und demungeachtet es für theatralisch unbrauchbar ansehen, wenn er diejenigen Bühneneffekte vermisst, deren Anbringung Grundintention seiner eignen Stücke ist. Wer eine reinere und höhere Idee in sich trägt, darf darum nicht vergessen (und wie leicht geschieht dies!), dass der Andre von seiner niedern Ansicht eben so erfüllt, überzeugt sein kann; er darf nichts anders erwarten, als: auch ihn überall seiner Idee gemäss verfahren zu sehen. — Ist es Herrn Angeli ferner gelungen, schwächere Werke auf die Bühne und in das Publikum zu bringen, so beweiset das nur, dass seine Bühne und sein Publikum über seinen Standpunkt noch nicht hinaus, dass sie für ein Besseres noch nicht gereift, oder das Bessere — noch nicht vorhanden war. Der königstädtischen Bühne scheint er in der That bisher unentbehrlich gewesen zu sein; nicht in ihm, sondern in der niedern und verkehrten, stets nur auf momentanen Gewinn hin, und vom Guten abgewendeten Richtung der ganzen Bühne lag der Grund des Verfalls. Nicht seine Entfernung wird ihn hemmen, sondern nur ein veredeltes Streben. Ohnedem ist sein Abgang wol nur Verlust eines in jener Sphäre unermüdlich fleissigen Arbeiters. Ehe man seinen Abgang vortheilhaft nennen darf, muss man erst abwarten, ob ein besserer Nachfolger kommt.

Aus Neapel berichtet man vorzüglich über drei Aufführungen in der Fastenzeit und später: Saul, Moses und der rosenfarbne Teufel von Pacini, Rossini und Petrella. Letzterer (Zögling des Konservatoriums) hat die grösste Aufmerksamkeit erregt. Man rühmt die Lebhaftigkeit seiner Melodien. Saul, von Felice Romani gedichtet, hat sich seinen Ruf schon gesichert; das Finale des ersten Akts, zwei Arien Davids, eine von Michal, ein Duett zwischen beiden sind ausgezeichnet.
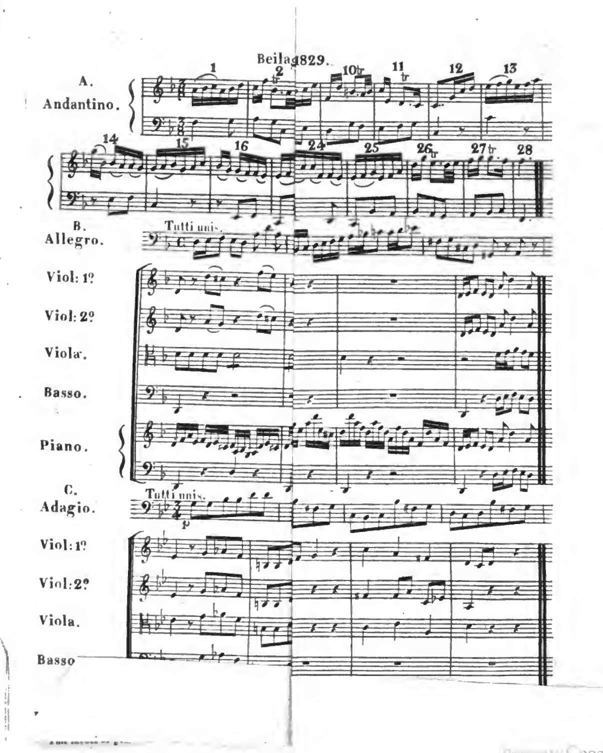
In Genua ist die „weisse Dame," von Bojeldieu mit schwachem Erfolg gegeben worden. Die Kenner nannten sie hölzern, aber schön lackirt.

In Mailand ist alles ausser sich über eine Aufführung des „Tankred," in der die Damen Pasta und Favelli sich selbst überboten und übertroffen haben. Nach dem letzten Akt wurden sie beide gerufen, dann noch einmal, noch einmal — kurz fünfmal gerufen; fünfmal spazierte der Vorhang auf und ab, bis beim sechsten Male die Theaterarbeiter das Publikum auspfiffen.

Was will das aber gegen das Konzert des Fräulein Sontag in London (zum Besten der verunglückten Schlesier) sagen, in dem so viele erste und grösste Sängerinnen aufgetreten sind, dass wir sie alle vergessen haben. Auch wurde in diesem Konzert die Ouvertüre zu Shakespeare's „Sommernachtstraum," von Felix Mendelssohn Bartholdy aufgeführt, die man über hundert Jahr noch nicht vergessen haben wird.

Bojeldieu und Professor Fetis (Redakteur der „Revue musicale de Paris") sind Ehrenmitglieder der philharmonischen Gesellschaft des österreichischen Staats geworden.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
Hierbei eine Musikbeilage und das Verzeichniss von Musikalien und Büchern No. 8.



Beilage 1829.
A.
Andantino.
1
2
10
11
12
13
14
15
16
24
25
26
27
28
B.
Allegro.
Tutti unis.
Viol: 1º
Viol: 2º
Viola.
Basso.
Piano.
C.
Adagio.
Tutti unis.
p
Viol: 1º
Viol: 2º
Viola.
Basso

Verzeichniss von Musikalien,

welche
bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

No. 8. unter den Linden No 34. zu haben sind. Den 25. Juli 1829.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, dem Berliner Conversations-Blatte, und dem Freimüthigen beigelegt.

Anzeige neuer Musikalien,

welcha im Verlage von N. Simrock in Bonn erschienen sind.

Für Pianoforte.

Auber, D. F. F. Ouverture de l'Opéra: La Muette de Portici, pour Pianoforte et Violon 14 Sgr.
— Idem p. Pianoforte seul 10 Sgr.
Baethoven, L. v. Op. 74. Quatuor de Violon, arr. à 4 mains par X. Gleichauf. In Es. 1 Thlr. 2 Sgr.
— Op. 95. Quatuor de Violon, arr à 4 m. par idem in F-moll. 1 Thlr. 2 Sgr.
— Sextuor p. harmonie, in Es, arr. en Trio p. Pianoforte avec Violon et Violoncelle (ou Clarinette et Basson) par A. F. Wustrow. 1 Thlr. 6 Sgr.
Berbiguer, T. Op. 39. 3me Air varié p. Pianof. et Flûte obl. 24 Sgr.
— Op. 77. Gr. Fantaisie avec Variat. sur 2 motifs de l'Opéra: Der Freischütz. Pour Pianoforte et Flûte obl. 24 Sgr.
— Op. 78. Fant. sur la romance de Charles de France. Pour idem 28 Sgr.
Dotzauer, J. J. F. Op. 78. Intr. et Rondo p. Pianof. et Violoncelle obligé, in G. 20 Sgr.
— Op. 79. Variat. p. Pfte. et Vclle. obl., in G. 24 Sgr.
— Op. 92. Rondoletto pour idem, in D. 24 Sgr.
— Op. 93. Andante et Polacca, tirés du 7me Concerto. Pour idem. In F. 20 Sgr.
— Op. 97. Divertissement sur des motifs de l'Opéra: Il Crocciato in Egitto, de Meyerbeer. Pour Pianof. et Flûte obligé, in F. 24 Sgr.
— Op. 98. Variat. p. Pianof. et Violoncelle obligé, sur un thême de l'Opéra: Obéron, da Weber. In A. 20 Sgr.
Dressler, R. 6 Duettinos p. Pianof. et Flûte obl., tirés des Opéras de Mozart. No. 1—6. à 8 Sgr.
— 12 thèmes favoris arrangés pour idem. Liv. 1 à 12. à 8 Sgr.
— 12 idem arrangés pour idem. Liv. 1 à 12. à 8 Sgr.
Farreno, L. Op. 10. Variat. p. Piano seul sur la Ronde à 2 voix de l'Opéra: Le Colporteur, de G. Onslow. 20 Sgr.
Fischer, C, Düsseldorfer Lieblingstänze f. Pfte. allein. 2 Hefte. à 6 Sgr.
Fränzl, F. Variations et Rondo p. Pianoforta et Violon obligé 24 Sgr.
Herz, H. Op. 41. Gr. Variat. brill. p. Pfte. seul, sur l'air favori le petit tambour 28 Sgr.
Harz, H. Op. 43. Variat. quasi Fantaisie p. le Pfte. seul. Sur le trio favori de Mazaniello, de Caraffa: Notre Dame du mont Carmel 28 Sgr.
— Op. 44. Rondo-Capriccio sur la barcarola favorita de la Muette de Portici. Pour Piano seul 20 Sgr.
— Op. 45. 3 Nocturnes caractéristique pour la Piano seul 28 Sgr.
— Les mêmes séparés. No. 1 La Dolcezza 12 Sgr. — No. 2. La Melanconia 10 Sgr. No. 3. La Dolcezza 12 Sgr.
— Op. 46. Air Suisse avec Intr. et Variat. pour Piano seul 24 Sgr.
— Op. 49. Les Elégantes, Contredanses brill. et variées, suivies d'une grande Walze p. Pfte. seul. 1 Thl. 2 Sgr.
— Gr. Walze. p. Pfte. seul, tirée de l'Op. 49. 12 Sgr.
— 3 Airs de ballets de la Muette de Portici, p. le Pfte. seul. No. 1. La Guarache. No. 2. Le Bolero. No. 3. La Tarantelle à 12 Sgr.
Köhler, H. Op. 166. 6 Variat. p. Pianof. et Flûte, sur l'air du Jean de Paris: Welche Lust gewährt das Reisen 16 Sgr.
— Potpourri p. Piano et Flûte tiré de l'Opéra: Silvana, de Ch. M. de Weber. No. 5. 24 Sgr.
Kummer, G. Op. 43. Air tirolien: Haisa geh i aussi in Wald. Varié p. Pianof. et Flûte concert. 20 Sgr.
— Op. 44. Air varié p. Pfte. et Flûte obl., in G. 24 Sgr.
Latour, T. No. 23. Air anglais: The plough Boy. Pour Pianof. seul 10 Sgr.
Mendel, J. Op. 2. 3 Amusemens p. Pfte. seul 20 Sgr.
Mozart, W. A. Op. 8. 2 Sonates comp. p. Pianof. et Vlon, arr. à 4 mains par X. Gleichauf. No. 1. 2. in A, Es. à 1 Thlr. 2 Sgr.
— Op. 19. Divert. p. Vlon, Alto et Vlle, arr. à 4 mains par le même. In Es. 1 Thlr. 10 Sgr.
— L'Enlèvement du sérail. (Die Entführung aus dem Serail.) Opéra arr. à 4 m. par Ch. Zulehner. 3 Thl. 6 Sg.
Mühlenfeldt, Ch. Op. 45. 3 Sonates p. Pianof. et Violon. No. 1. 2. 3. à 20 Sgr.
Pixis, J. P. Op. 96. Ballade ecossaise variée pour Piano solo 20 Sgr.
— Op. 97. Gr. Duo concertant p. Pianof. et Violon. In D-moll. 1 Thlr. 10 Sgr.
Rahles, F. Op. 5. Variat. concert. sur l'air: Brûlant d'amour, ou le vaillant troubadour. Pour Pianof. et Violon obligé, in F. 12 Sgr.
— Op. 7. Variat. brill. sur un thême de l'Opéra: Zelmira, de Rossini. Pour idem 20 Sgr.
— Op. 8. Divertissement sur des motifs de l'Opéra: Marie, de F. Hérold. Pour Pfte. et Flûte obl. 16 Sgr.

Ries, F. Op. 151. Gruss an den Rhein. (Salut au Rhin) 8me gr. Concerto p. Pfte. av. Orch. in As. 4 Thl. 24 Sgr.
— Le même Concerto arrangé p. Pfte. seul 2 Thlr.
Rossini, G. Airs favoris de l'Opéra: la Donna del lago. Arr. p. Pianof. et Flûte obl. par T. Latour. Liv. 1—4 à 1 Thlr. 2 Sgr.
— Airs favoris de l'Opéra: Ricciardo et Zoraïde. Arr. pour idem par T. Latour. Liv. 1. 1 Thlr. 2 Sgr.
— Ouverture de l'Opéra: le Comte Ory. Pour Pianof. et Violon 10 Sgr.
Schmidt, G. Op. 1. Potpourri p. Pianoforte, Violon et Vcelle, composé sur des morceaux fav. de l'Opéra: Jessonda. 1 Thlr. 2 Sgr.
— Op. 2. Rondo brill. p. Pfte. et Violon obl. 24 Sgr.
Tulou. Op. 42. 6 Airs italiens arr. p. Pianof. et Flûte obligée. No. 1—6 à 16 Sgr.
Vern, A. Op. 12. Thême varié p. Pianof. avec Flûte obligée, in G. 1 Thlr. 2 Sgr.

Anzeige für Musikverleger und Musikliebhaber.

Dass mir bereits unterm 20. Mai, also einige Tage vor unserer in Leipzig geschlossenen Uebereinkunft, von den Herren **Jannet & Cotelle** in Paris, den alleinigen Eigenthümern der neuesten Oper:
„**Les deux Nuits**" (die beiden Nächte) von Boieldieu, das ausschliessliche Eigenthumsrecht der Partitur dieser Oper für **Deutschland** (ausgenommen Oesterreich) käuflich übertragen worden ist, um solche zur Verfertigung eines vollständigen Klavierauszugs und anderer gebräuchlichen Arrangemens zu benutzen, mache ich hiermit öffentlich bekannt und empfehle diese meine Arrangemens, die baldigst erscheinen werden, zur besten Verwendung und dem Schutze vor Nachdruck von Seiten der deutschen Musikverleger.

Bonn, den 10. Juni 1829.

N. Simrock.

In der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in **Berlin**, unter den Linden No. 34., ist erschienen und zu haben:

Die Stumme von Portici.
(La Muette de Portici.)

Oper in 5 Acten. Musik von D. F. E. **Auber**.

1. Der vollständige Klavierauszug, mit deutschem und franz. Texte, arr. von C. F. J. Girschner. 8⅔ Thlr.
2. Derselbe, mit sämmtlichen Chören und Ballets und mit Hinweglassung der Finales 6⅔ Thlr.
3. Hieraus alle Arien, Duette, Terzette etc. in einzelnen Nummern (zu verschiedenen Preisen).
4. Die Stumme von Portici complet für Guitarre arrangirt, von C. Blum, unter dem Titel: „Lieblingsgesänge." 1 Thlr. 17½ Sgr.
5. Hieraus die Gesänge zu verschiedenen Preisen.
6. Die vollständige Oper für Harmonie.

Ausserdem ist aus dieser Oper in Arrangements erschienen:

1. **Ouverture** für das Pfte. allein 15 Sgr.
2. — — — und Violine 20 Sgr.
3. — — — zu 4 Händen 22½ Sgr.
4. — — für vollständige Harmonie 1⅓ Thlr.
5. C. **Blum**. 4 Walzer, nach Themas aus »die Stumme von Portici,« f. d. Pfte. 15 Sgr.
6. — — Grand Potpourri brillant, sur des thêmes de l'Opéra: »La muette de Portici,« pour la Guitarre seule d'une difficulté médiocre 15 Sgr.
7. — — 4 Walzer, nach Themas aus »die Stumme von Portici« für Guitarre. 12½ Sgr.
8. Barcarole (Fischerlied mit Chor) aus der Oper: »Die Stumme von Portici,« für die Guitarre eingerichtet von C. Blum. 15 Sgr.
9. C. F. **Ebers**. Potpourri p. l. Flûte, d'après des thêmes favoris de l'Opéra: La muette de Portici« 10 Sgr.
10. C. **Blum**. Launige Gesänge für 4 Männerstimmen, nach beliebten Melodien der Oper: »Die Stumme von Portici« 25 Sgr.

Spontini. Fackeltanz, zur Feier der Höchsten Vermählung des Prinzen Wilhelm v. Preussen u. der Prinzessin Auguste v. Sachsen-Weimar; f. d. Pfte. 12½ Sgr.
C. **Blum**. »Die Rückkehr ins Dörfchen,« Liederspiel in 1 Aufzug, mit Melodien aus C. M. v. **Webers** Gesängen. Vollständiger Klav.-Ausz. 2½ Thlr.
C. **Loewe**. Balladen für eine Singstimme, mit Begleit. des Pfte. 4te Sammlung. Op. 7. 1 Thlr. 2½ Sgr.
Moscheles. Allegro di bravura p. l. Pfte. Op. 77. 12½ Sgr.

Neueste Violin-Compositionen
von
P. Rode und L. Spohr.

Rode. 7me thême varié p. le Violon. op. 26. Avec Acc. d'Orchestre . . . . 2 Thlr.
— — Avec Acc. d'un Violon, Alto et Violoncelle . . . . 1 Thlr.
— — Avec Acc. de Piano . . . 1 Thlr. 5 Sgr.
— 12me Concerto avec un Rondo, mêlé d'airs russes, p. l. Violon avec Acc. d'Orchestre. op. 27. 3 Thlr.
— 2 Quatuors ou Sonates brillantes p. Violon principal, avec Acc. d'un second Violon, Alto et Violoncelle. op. 28. Liv. 1 et 2 . . . . . 2 Thlr. 20 Sgr.
Spohr. 2tes Doppel-Quartett f. 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle. op. 77. 2 Thlr. 20 Sgr.
— Dasselbe als Quintett f. Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche et Violoncelle . . . . . 2 Thlr. 7½ Sgr.

Binnen Kurzem erscheint:

— Concertino p. l. Violon avec Acc. d'Orchestre, op. 79. . . . . 3 Thlr.
— 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. op. 82.

Ferner sind vor Kurzem im Verlage der **Schlesinger**schen Buch- und Musikhandlung erschienen:

Spohr. Pietro von Abano, romantische Oper in 2 Acten. Vollständiger Klav.-Ausz. 6 Thlr. 15 Sgr.
Hieraus alle Gesangstücke einzeln zu verschiedenen Preisen.
Die Ouvertüre f. d. Pianoforte allein . . . 12½ Sgr.
— — — zu 4 Händen . 20 Sgr.
— — f. d. Orchester . . . 2 Thlr. 20 Sgr.
— 3te **Sinfonie** f. d. Orchester. op. 78. 5 Thlr. arr. f. d. Pfte. zu 4 Händen . . 2 Thlr. 10 Sgr.

Verzeichniß von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

No. 8. unter den Linden No. 34, zu haben sind. Den 25. Juli 1829.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Répertoire du théâtre français à Berlin.

No. 1. Mes derniers vingt Sols, vaudeville en 1 acte, par Théaulon et Ramond. 5 Sgr.

No. 2. Melvina, ou un Mariage d'inclination, comédie-vaudeville en 2 actes, par Scribe. 10 Sgr.

No. 3. L'Ambassadeur, comédie-vaudeville en 1 acte, par Scribe et Mélesville. 7½ Sgr.

No. 4. Les Moralistes, comédie-vaudeville en 1 acte, par Scribe et Varner. 7½ Sgr.

No. 5. Un dernier Jour de Fortune, comédie-vaudeville en 1 acte, par Dupaty et Scribe. 5 Sgr.

No. 6. Les Cuisiniers diplomates, vaudeville en 1 acte, par Rochefort, Barthélmi et Masson. 5 Sgr.

No. 7. Mr. Jovial, ou l'Huissier chansonnier, comédie-vaudeville en 2 actes, par Théaulon et Choquart. 7½ Sgr.

No. 8. Le Mariage de raison, comédie-vaudeville en 2 actes, par Scribe et Varner. 10 Sgr.

No. 9. Le Paysan perverti, pièce en 3 journées, par Théaulon. 12½ Sgr.

No. 10. Les premières amours, ou les Souvenirs d'enfance, comédie-vaudeville en 1 acte, par Scribe. 7½ Sgr.

No. 11. Théobald, ou le Retour de Russie, comédie-vaudeville en 1 acte, par Scribe et Varner. 7½ Sgr.

No. 12. Mme de Sainte-Agnès, comédie-vaudeville en 1 acte, par Scribe et Varner. 7½ Sgr.

No. 13. Yelva, ou L'orpheline Russe, comédie-vaudeville en 2 actes, par Scribe, Devillsneuve et Desverges. 7½ Sgr.

No. 14. La jeune Marraine, comédie-vaudeville en 1 acte, par Scribe, Lockroy et Chabot. 5 Sgr.

No. 15. Simple Histoire, comédie-vaudeville en 1 acte, par Scribe et Courcy. 7½ Sgr.

No. 16. Léonide, ou la Vieille de Suresne, comédie-vaudeville en 3 actes, par Villeneuve et Saint-Hilaire. 10 Sgr.

No. 17. La Somnambule, comédie-vaudeville en 2 actes, par Scribe et G. Delavigne. 7½ Sgr.

No. 18. Le Diplomate, comédie-vaudeville en 2 actes, par Scribe et G. Delavigne. 7½ Sgr.

Dies Répertoire enthält eine Sammlung der besten Stücke des neuesten französischen Theaters, und werden alle diejenigen darin aufgenommen, welche mit ungetheiltem Beifall in Paris und Berlin gegeben werden.

Alle Buchhandlungen nehmen Subscription darauf an; die oben bezeichneten 18 Stücke sind bereits erschienen.

Im Verlage der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in **Berlin**.

Einladung zur Subscription auf:

Eduard Gibbon's Geschichte des Verfalls und Unterganges des Römischen Reiches

übersetzt von

Albert Wellmann.

In zwölf Bänden.

Gibbons umfassendes Geschichtswerk von dem Verfalle des römischen Reiches ist nicht nur als ein bewundernswürdiger Beweis davon, wie Großes menschlicher Fleiß und ununterbrochene Thätigkeit zu leisten vermögen, zu betrachten, sondern wird auch wegen der darin mit seltener Consequenz durchgeführten Grundidee und wegen des eigenthümlichen darin wehenden, von dem Gegenstande ganz durchdrungenen Geistes, dem Kennzeichen des wahren Geschichtsschreibers, allgemein und mit Recht als ein Muster klassischer Geschichtschreibung geschätzt und bewundert. Desto auffallender ist es, daß Gibbon's Name in Deutschland mehr mit herkömmlicher Achtung genannt, als sein Werk gelesen wird, indessen erklärt sich diese Erscheinung daraus, daß die Kenntniß der englischen Sprache in unserm Vaterlande, wenn auch weiter als sonst verbreitet, noch keinesweges allgemein zu nennen ist, die vorhandenen Uebersetzungen Gibbons aber theils in der Form veraltet sind, theils so hoch im Preise stehen (die am meisten verbreitete kostet 25 Rthlr.), daß sie kaum Zugang in eine Privatbibliothek finden können. Es scheint daher ein zeitgemäßes Unternehmen, dem deutschen Publikum jenes große Geschichtswerk noch einmal in einem neuem Gewande und einer wohlfeileren Ausgabe darzubieten, und weder Uebersetzer noch Verleger werden, der eine den nicht unbedeutenden Aufwand von Kraft und Zeit, der andere die an eine würdige äußere Ausstattung gewandten Kosten verloren glauben, wenn sie dadurch etwas dazu beitragen, daß jenes hochgefeierte Werk eines der ersten Historiker der Neuern weiter verbreitet und sein Werth durch Selbstprüfung allgemeiner anerkannt werde.

Das Werk erscheint in zwölf Bänden Octav-Format. Proben des Drucks und Papiers so wie der Uebersetzung, ertheilt jede Buchhandlung gratis. Der **erste** Band ist bereits unter der Presse und wird in wenig Wochen in **allen** Buchhandlungen Deutschlands (in Berlin, in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu finden sein. Alle 4 bis 6 Wochen erscheint ein Band von circa 24 Bogen, so daß das Ganze in spätestens 1½ Jahren vollendet ist. Der äußerst billige Subscriptionspreis ist 22½ Silbergroschen oder 1 Gulden 21 Kreuzer Rheinisch für jeden Band. Der **Subscriptions**-Termin währt bis zur Beendigung des zweiten Bandes; der Ladenpreis wird um ein Drittheil erhöht. Die verehrlichen Subscribenten werden dem Werke vorgedruckt. Sämmtliche Buchhandlungen Deutschlands, der Schweiz, der Niederlande u. s. w. nehmen Bestellungen an, in Berlin die **Schlesinger**'sche Buch- und Musikhandlung.

Stettin, im Juni 1829.

Moritz Böhme.

Uebersetzungs-Anzeige.

Im Verlage der Buchhandlung von Joseph Max und Comp. in Breslau, erscheint sogleich von Karl Schall eine deutsche Uebersetzung, mit Anmerkungen und einem Vorwort, der

Memoires d'une Femme de Qualité sur Louis XVIII.

Bei F. Rubach in Magdeburg ist so eben folgende interessante Schrift erschienen, und in allen Buchhandlungen (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

Darstellung
des russisch-türkischen Feldzugs im Jahre 1828. in Europa und Asien,
von
F. A. v. Witzleben.

Mit 1 Karte des Kriegsschauplatzes. broch. 15 Sgr.

Zu sehr hat der entscheidende Kampf Rußlands mit der Türkei das Interesse des ganzen Publikums erregt, als daß nicht die erste Darstellung des vorjährigen Feldzugs, dem Militair sowohl, als jedem andern Privatmanne willkommen sein sollte. — Das vorliegende Werk enthält nicht allein eine vollständige, unpartheiische Uebersicht des Krieges in Europa und Asien, mit manchen Einzelnheiten, welche dem Publikum nicht bekannt geworden sind, sondern es setzt durch eine Charakteristik des Kriegsschauplatzes, so wie der Eigenthümlichkeit der kämpfenden Heere und der Kriegsführung selbst, den Leser in Stand, den jetzt beginnenden Feldzug mit größerer Leichtigkeit zu folgen, und den innern Zusammenhang desselben zu begreifen. Zur bessern Verständlichkeit ist dem Werke eine Uebersichtskarte beigefügt.

Bei **Karl Jügel**, Buch- und Kunsthändler in Frankfurt a. M., ist so eben erschienen:

Skizzenbuch.

Fünf und funfzig malerische Ansichten des Rheins von Mainz bis Cölln. Nach der Natur aufgenommen von J. A. Lasinsky.

In Quer-Folio, elegant gebunden und mit einer genauen Karte des Rheinlaufs. Preis 9 Rthlr. oder 16 Fl. 30 Kr.

Die Aufgabe des Verlegers bei der Herausgabe dieses Skizzenbuchs war: eine vollständige dabei geistreich und treu nach der Natur gezeichnete Sammlung der schönsten Punkte des Rheinstroms in einem angemessenen Format um einen möglichst billigen Preis zu liefern, und Herr Lasinsky in Coblenz hat diese Aufgabe auf eine Weise gelöst, die der Erwartung eines Jeden entsprechen wird. — Die Ansichten sind in kecken, dabei aber zierlichen Umrissen auf Stein gezeichnet, die sich durch die Wärme eines darüber gedruckten gelblichen Tons zu harmonischen Bildern gestalten und treu die Gegenstände wiedergeben, wie sie der Natur entnommen sind. Das Werk dient auf diese Weise zu mehrfachen Zwecken, und ist ebensowohl dem Rheinreisenden eine lebendige Erinnerung des Gesehenen, als dem Landschaftsmaler ein Ideenbuch für seine Compositionen, oder dem Schüler eine Sammlung von Vorlagen, deren Nachzeichnung ihm eine treffliche Forthülfe in der Kunst sein wird. Der Preis von 9 Thaler oder 16 Fl. 30 Kr. für diese 55 Ansichten in einem eleganten Einbande, ist dabei so billig, daß jedes Blatt sich nur auf etwa 5 Sgr. oder 18 Kr. stellt, wodurch die Anschaffung Allen erleichtert wird, die es für obige Zwecke, oder als ein passendes Geschenk bestimmen. Außerdem ist auch eine jede Ansicht in gouache auf das sorgfältigste ausgemalt, einzeln um den Preis von 3 Thaler oder 5 Fl. 24 Kr., und auf größerm Papier zu 3 Thlr. 10 Sgr. oder 6 Fl. zu bekommen. Ebenso ist auch das Werk mit englischen oder französischen Titeln und Inhalts-Verzeichnissen zu haben.

Bei J. A. Barth in Leipzig ist so eben erschienen:

Ihling, Dr. J. C., Euthymia, oder des Lebens Freuden. Ein didaktisches Gedicht in 5 Gesängen. 8. Velindruckp., elegant cartonnirt 1 Rthlr. 11¼ Sgr.

Schilling, Dr. Fr. A., Bemerkungen über Römische Rechtsgeschichte. Eine Kritik über Hugo's Lehrbuch der Geschichte des Römischen Rechts bis auf Justinian. gr. 8. 2 Rthlr. 11¼ Sgr.

Sophocles Trauerspiele. Uebersetzt von Dr. K. L. G. Liskovius. Mit dem griechischen Texte zur Seite. 1r Band: Antigone. 8. Velindruckp. 18¾ Sgr.

Schriften von Henrich Steffens,

welche im Verlage der Buchhandlung von Josef Max und Comp. in Breslau erschienen sind:

Die Familien Walseth und Leith. Ein Cyklus von Novellen von Henrich Steffens. 3 Bde. 8. 5 Rthlr.

Die vier Norweger. Ein Cyklus von Novellen von Henrich Steffens. 6 Bändchen. 8. 5 Rthlr. 25 Sgr.

Ein empfängliches Publikum, sagt ein Recensent in Nr. 9, der litterarischen Beilage zu der in Stuttgart erscheinenden Zeitschrift: Hesperus, darf in diesen Novellen reichen Genuß, vielfache Belehrung, Anregung und Erkräftigung des geistigen Lebens erwarten. Ein vielseitiges umfassendes Talent, Kühnheit und Feuer der Phantasie, Innigkeit des Gemüths, und ein auf das Höchste mit Begeisterung gerichtetes Streben, dabei eine hinreißende Kraft der Beredsamkeit, sind Vorzüge, die selbst der dem Verfasser nicht Befreundete anerkennen muß.

Anthropologie von Henrich Steffens. 2 Bände. gr. 8. 2 Rthlr. 22½ Sgr.

Inhalt: 1) Einleitung. 2) Beweis, daß der Kern der Erde metallisch sei. 3) Bildungsformen. 4) Schieferformation. 5) Die Kalkformation. 6) Die Porphyrformation. 7) Bildungs- und Zerstörungszeiten. 8) Die verlorene Unschuld, oder wieder erneuerter Naturkampf nach der Schöpfung des ersten Menschen. 9) Zukunft der Erde. 10) Das Leben. 11) Die Vegetation. 12) Animalische Vegetation. — Die Insektenwelt. 13) Die Sinne. 14) Die menschlichen Sinne. 15) Das menschliche Geschlecht.

Schriften. Alt und Neu. Von Henrich Steffens. 2 Bände. gr. 8. 1 Rthlr. 22½ Sgr.

Inhalt. Erste Abtheilung. Naturphilosophische Abhandlungen. Beurtheilung dreier naturphilosophischen Schriften Schellings. — Ueber das Verhältniß der Naturphilosophie zur Physik unserer Tage. — Schellingsche Naturphilosophie. — Ueber das Verhältniß der Philosophie zur Religion. — Zweite Abtheilung. Reden. Ueber das Verhältniß unserer Gesellschaft zum Staate. — Ueber die Bedeutung eines freien Vereins für Wissenschaft und Kunst. — Dritte Abtheilung. Physikalische Abhandlungen. Ueber den Oxydations- und Desoxydationsproceß der Erde. — Geologische Ansichten zur Erklärung der spätern Veränderungen der Erdoberfläche. I. Thatsachen, die den großen Einfluß der Vulcanität auf die veränderte Gestaltung der Erdoberfläche beweisen. II. Thatsachen, welche bedeutende Veränderungen der Oberfläche der Erde durch Zusammenstürzen großer Gebirgsmassen in sich selber beweisen. III. Die Ausbreitung des Quadersteins. — Was kann für Schlesiens Naturgeschichte durch die Einwohner geschehen? — Einige Höhenmessungen im Riesengebirge. — Was ist in neueren Zeiten für die Physik des Kaukasischen Gebirges geschehen? — Ueber die Meteorsteine. — Ueber die Bedeutung der Farben in der Natur. — Ueber die Vegetation. — Ueber die elektrischen Fische. — Ueber die Geburt der Psyche, ihre Verfinsterung und mögliche Heilung. Ueber die menschlichen Racen.

Unter der Presse befinden sich, und erscheinen nächstens in demselben Verlage:

Polemische Blätter von Henrich Steffens. 1s Heft. Zur Geschichte der heutigen Physik. gr. 8. 1829.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 1. August. Nro. 31. 1829.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die verschiedenen Gestalten, welche die Oper seit ihrem Entstehen erhalten hat.

(Fortsetzung aus No. 29.)

Kaum hatten die Italiener empfunden, dass das Wahre, das Grosse und das Einfache die mächtigsten Mittel sind, um das Herz zu rühren, als aus der Oper auch das Wunderbare verschwand. Auf der andern Seite fielen aber die concetti, die Madrigale, die verliebten Witzeleien in denselben Miss-Kredit als die Gedichte, in welchen sie bisher eingeflochten gewesen waren. Die grossen Karaktere und die edlen Leidenschaften, welche die griechische und römische Geschichte beleben, boten eine überfliessende Quelle vom Interesse, welche man zu erschöpfen eilte. Man sah, dass die Gedrängtheit, die Schnelligkeit und das Interesse die Hebel der musikalischen Poesie seien, und dass das Schleppende, die Eintönigkeit und die Unterredungen dem Eindruck einer Kunst schaden, deren Zweck es ist, in der Seele der Zuschauer den Tumult und die Verwirrung der Leidenschaften zu erwecken*). Eine tiefere Kenntniss des Theaters enthüllte, dass die Arie als der Epilog oder der Schluss-Satz der Leidenschaft weder in den Anfang noch in die Mitte der Scenen verlegt werden darf, wenn sie nicht alle Wirkung verfehlen soll, und dass sie an ihre Stelle nur durch das Rezitativ gelangen kann.

*) Man wird hoffentlich gegen diese Erklärung nichts einwenden, wenn man sich an den »Vampyr,« an »Ein Uhr« und ähnliche herrliche Stücks erinnert.

Diese Verbesserung war das Werk der berühmtesten Dichter des 17ten Jahrhunderts. Maggi und Lemue schrieben mehrere Opern, in welchen, ungeachtet einiger Fehler ihrer Zeit, doch eine gewisse Regelmässigkeit und einiger Geschmack zu bemerken war.

Capnce schrieb solche, deren Dichtung lyrischer und leichter war; Stompiglio nahm fast zu allen seinen Stücken den Gegenstand aus der Geschichte: er verdient die Erwähnung, weil er einer der ersten gewesen ist, welche die Oper von der Vermischung des Ernsten und Komischen gereinigt, die lästige Menge der Maschinen verbannt, und ihren Stoff mit mehr Glück gewählt haben. Uebrigens ist sein Styl trocken und kalt, und man bemerkt darin eine vollkommne Unwissenheit über den der Musik angemessenen Zuschnitt. Weit grössern Einfluss, als diese Dichter gewann auf die Vervollkommnung des lyrischen Drama Quinault, sowohl durch den Reichthum seiner Einbildungskraft als durch die Kunst, das Interesse zu steigern, und durch die Anmuth seiner Versifikation. Die Gattung, welche er in einer Art geschaffen, hat sich in Frankreich länger als ein Jahrhundert erhalten, ohne irgend eine Veränderung; erst seit 1774 ist die ernste Oper daselbst auf drei Akte eingeschränkt, seitdem nämlich Gluck seine „Iphigenie in Aulis" gegeben hat: und selbst diese Veränderung war nicht durchgreifend, da Quinaults „Armide," von Gluck in Musik gesetzt, bis zur gegenwärtigen Epoche mit Erfolg aufgeführt ist. Einige lyrische Dichter dieses Jahrhunderts haben den Zuschnitt der dramatischen Handlung in fünf Akten dem Quinault nachgeahmt. Die „Wunderlampe" z. B. ist eine dieser Nachahmungen.

Indessen sind ähnliche Beispiele selten geworden, weil man bemerkt hat, dass die Handlung in einer so langen Entwickelung der Musik schleppend wird.

Die Methode, welche Quinault bei der Ausarbeitung seiner Opern beobachtete, hat sehr viel dazu beigetragen, sie der Musik entsprechend zu machen. Er wählte mehrere Stoffe, machte daraus das Skelett, und unterwarf sie dem Urtheile des Lully, welcher darunter wählte, Nach getroffener Wahl ordnete Quinault die Scenen und machte Lully mit den Haupt-Situationen bekannt; darauf setzte er sein Stück in Verse, und während dessen schrieb Lully die Divertissements und die Ouvertüre. Nach Beendigung der Arbeit des Dichters war es hergebracht, dieselbe der Akademie francaise vorzulesen, welche dann die Veränderungen und Verbesserungen anzeigte; allein Lully kümmerte sich nicht um die Meinung der Akademie, sondern befragte nur seinen eigenen Geschmack und das Interesse seiner Kunst: er beschnitt, verwechselte die Scenen, versetzte die Arien und Rezitative und nöthigte den armen Quinault von Neuem zu reimen. Unsere Textmacher würden ein lautes Geschrei erheben, wenn sie genöthigt würden, sich so dem Willen eines Musikers zu unterwerfen. Indessen würden ihre Arbeiten besser sein, wenn sie der Geduld des Quinault nachtrachteten; denn ein geschickter Musiker urtheilt besser als jeder andre über die Eigenschaften eines Gedichtes, welche auf die Musik Bezug haben *).

Während nun die theatralische Perspektive besonders durch Bibiena, einen italienischen Maler, erfunden und zu dem höchsten Grade der Vollkommenheit gebracht wurde, schien Italien überhaupt bestimmt, an der Spitze von Europa in der Gattung des lyrischen Drama zu stehn. Seine Ueberlegenheit wurde besonders im 18ten Jahrhundert bemerklich.

Die Dichtung und die Musik empfing hier in kurzer Zeit wichtige Verbesserungen durch das Zusammentreffen einer Menge von Künstlern begabt mit dem schönsten Genius, und sämmtlich Erfinder. Unter den Dichtern zeichnete sich Apostolo Zeno aus durch die Erhabenheit der Gefühle und Gedanken. Sein eleganter und reiner Styl bewegte sich in Rhythmen, welche der Musik sehr günstig waren; indessen wirft man ihm eine gewisse Einfärbigkeit der Manier vor, welche über die Vorstellung seiner Opern einen kalten Ton verbreitet. Dieser Fehler, noch fühlbarer durch die Vergleichung mit den Werken des Metastasio, bewirkte endlich das gänzliche Aufgeben der Werke Zeno's und verschaffte denen des Metastasio einen Erfolg, von dem es vielleicht weiter kein Beispiel gegeben hat oder geben wird. In der That befriedigten die Stücke des Metastasio so jeden Geschmack, dass es unmöglich schien, mit denselben zu wetteifern, und dass sie während 60 Jahre die einzigen blieben, welche man in der Oper hören wollte. Es entstand daraus ein auffallender Gebrauch, nämlich der, dass ein und dasselbe lyrishe Drama von 50 oder 60 Komponisten zu gleicher Zeit in Musik gesetzt wurde, ja dass oft ein und derselbe Komponist im Verfolg seiner Laufbahn fünf oder sechs verschiedene Musiken zu einem und demselben Stücke schrieb.

So hat Piccini fünf „Olympias" komponirt, eine Oper, die zuerst von Pergolese in Musik gesetzt war. Die berühmte Arie dieser Oper, „se cerca, se dise," bildete immer den kritischen Moment, wo man den Musiker erwartete; ein Unglück für den, welcher nicht hier hinein ganz den Ausdruck legte, auf welchen das Publikum rechnete; nichts konnte ihn von dem Fall retten, und wären die ganze übrige Partitur vortrefflich gewesen. Der Chevalier de Chastellus ein grosser Musik-Liebhaber besass ein Heft, welches zweihundert und dreizehn verschiedene Musiken über diese Worte in Partitur enthielt, und dennoch befanden sich nicht alle darin, welche überhaupt geschrieben waren.

Die erste Eigenschaft in dem Styl des Metastasio ist eine grosse Leichtigkeit des Ausdrucks, mit welcher sich die Genauigkeit und Biegsamkeit, die Klarheit und Lebendigkeit ver-

*) Wir bitten zu bemerken, dass wir diess nur aus dem Französischen übertragen, und wir hoffen, dass man deshalb keinen Groll auf uns werfen werde.

einen. Kein Dichter hat besser als er verstanden, die italienische Sprache dem verschiednen Karakter der Musik anzuschmiegen, indem er bald für die Rezitative kurze und reissende Perioden gebraucht, bald sehr lange Wörter vermeidend, und sie durch malerische Umschreibungen ersetzend, mit Kunst Verse von verschiednem Maasse mischt, und mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit diese verschiedenen Maase den verschiedenen Leidenschaften anpasst. Keiner hat besser als er verstanden, den Zuschnitt der Arien und Duette zu verändern; seine Manier ist in dieser Rücksicht als Muster stehn geblieben. Die Eintheilung der Stücke in drei Akte, welche schon Zeno eingeführt hatte, behielt er bei.

Die Schönheit seiner Gedichte und die musikalische Form derselben, gaben die Losung zum goldnen Zeitalter der italienischen dramatischen Musik.

Diese Epoche könnte man bezeichnen als die der Musik des Ausdrucks; denn gerade in den mehr oder weniger glücklichen Ausdruck setzten Musiker und Liebhaber das erste Verdienst der Kunst; eine Arie, ein Duett, ein Satz des Rezitativs wurden als Effekt-Stücke betrachtet, und mit eben so viel Ungeduld erwartet, als man gegenwärtig für ein Finale oder ein berühmtes Ensemble-Stück beweist. Jede Scene schloss mit einer Arie, und die Kunst bestand darin, einen Gegensatz in ihren Karakter zu legen.

Das Duett (und es gab in jeder Oper nur ein einziges) befand sich allemal im zweiten Akt; es diente als Finale, wenn der Akt nicht mit einem Chor schloss. In diesem Duett musste das Haupt-Interesse niedergelegt sein; die Liebe war stets das Motiv davon. Pergolese und Leo, welche zuerst die Musik zu diesen Gedichten schrieben, verstanden es, durch so einfache Mittel zu interessiren, und mit einem Orchester von blossen Saiten-Instrumenten, bloss durch die Gewalt des Ausdrucks. Alle Fähigkeiten der Musiker wendeten sich auf dieses Ziel, und auch die Sänger machten den Ausdruck zum Gegenstand ihrer Studien. Unter ihnen haben sich besonders Redi, Senesino, Farinelli ausgezeichnet. —

Lange Zeit hindurch betrachtete man die Instrumentation als ein Anhängsel von geringer Wichtigkeit, ja das Publikum stiess selbst Verbesserungen zurück, welche die Komponisten in diesen Theil ihrer Kunst einführen wollen.

Jomelli wurde getadelt, weil er in seinen Werken zuerst Orchester-Effekte, Blase-Instrumente und neue Folgen von Akkorden versucht. — Etwas später entstand ein entgegengesetztes Vorurtheil indem jene Nebenmittel in der Meinung der Künstler und selbst des Publikums, der vorzüglichste Gegenstand der Kunst wurden. Uebrigens darf man Italien nicht beschuldigen, allein den Fortschritten fremd geblieben zu sein, welche die Harmonie und Instrumentation in Deutschland machten. Im Jahr 1760, der Epoche von Jomellis grossen Erfolgen, war die französische Musik nicht weiter vorgeschritten. Die Chöre hatten allein in den Opern von Rameau eine gewisse Stärke der Harmonie. Diese war nicht frei von Fehlern, aber sie machte Wirkung. Die Instrumentation war nicht weiter als in Italien.

Unterdessen erweiterte die komische Oper ihre Gestalt bedeutend. Weil sie nur Sängern von niederm Grade anvertraut war, und nur ein geringes Interesse einflösste, so musste man neue Formen erfinden, um die Neugierde zu reizen. Galuppi, ein Venetianer, von seinem Genie besonders für komische Musik bestimmt, erkannte zuerst diese Nothwendigkeit, und führte in seine Werke Terzetts und Quartetts ein, welche die Aufmerksamkeit des Publikums erregten. Besonders aber brachte Piccini in seiner Cachina neue förmliche Revolution hervor durch das Finale am Ende des ersten Aktes. Es war dies das erste Stück der Art, und die Wirkung war wunderbar. Von der Zeit bemächtigten sich alle Komponisten dieser Neuerung, und die komische Oper hielt dem Erfolg der ernsten die Waage. Man fühlte, dass die Eintheilung dieser Art Musik-Werke in zwei Akte der Wirkung günstiger sein würde, weil sie fortreisst, und es möglich macht, den Knoten des Interesse in die Mitte des Stücks durch das Finale zu legen: diese Form wurde daher angenommen, und hat sich beinah ohne Ausnahme bis auf den heutigen Tag erhalten. Die französische komische Oper

lag indessen noch in der Kindheit. Einige Vaudevilles der Theater am Markt St. Laurent und dem Markte St. Germain führten den Titel komische Opern seit 50 Jahren, indessen waren Volkslieder die einzige Gattung von Musik welche man darin fand. Duni, der bereits in Italien in der komischen Oper Erfolge erlangt hatte, war der erste, welcher um das Jahr 1757 versuchte, italienische Intermezzi der alten Schule nachzuahmen, aber indem er zugleich seinen Styl dem Geschmak der Franzosen für Lieder anpasste. Philidor, Monsigny und Gossec, welche um dieselbe Zeit zu schreiben begannen, erweiterten die musikalischen Verhältnisse der komischen Oper ein wenig. Hierauf kam Gretry und ahmte die Ensemble-Stücke nach, die er in Italien gehört hatte. Die Kunst wuchs; aber nichts desto weniger blieb die französische komische Oper hinter italienischen zurück. Erst durch die Umwälzung, welche Gluck der ernsten Oper bereitete, gewann auch die komische französische Oper einen eigenthümlichen Karakter.

---

4. Berichte.

Aus Frankfurt am Main.

Aufführung der grossen Passions-Musik, nach dem Evangelium Matthäi, von *Johann Sebastian Bach.*

Erster Bericht.

Die Passionsmusik unsers grossen Sebastian durch den Cäcilien-Verein hier zur Aufführung zu bringen, war lange der stille Wunsch ächter Kunstfreunde, seit wir im Besitz der Partitur dieser grossen Komposition gekommen waren. Nach manchem Kampfe ist es gelungen, diesen Wunsch verwirklicht zu sehen, und am 29. Mai ertönte hier zum ersten Mal dieses kolossale Kunstwerk auf eine würdige Weise. Die Wirkung bei wahren Kennern und unverdorbenen Kunstliebhabern war stärker, als anfänglich zu erwarten stand; jeder fühlte, dass hier etwas anders zum Herzen sprach, als die empfindsamen Kompositionen unserer Zeit. — Wer — des reinen Sinnes mächtig — könnte auch ungerührt, unerschüttert bleiben bei dieser Allgewalt der Chöre, diesem Ausdruck der Rezitative, dieser tiefen, in Einem Erguss verharrenden Empfindung der Arien! —

Durch die vorhergegangenen Aufführungen in Berlin, und besonders durch die Berichte darüber in der musikalischen Zeitung wurde die Aufführung hier erleichtert, und dem Werk nicht wenig Bahn gebrochen. — —

Dass dieses Werk, trotz seiner Wirkung im Allgemeinen, hier doch noch fortdauernd, so wie überhaupt der Name Bach, seine entschiedendsten Gegner hat, wird Ihnen um so leichter erklärlich sein, als es bei Ihnen an solchen Opponenten auch nicht fehlen wird, und bei uns das Publikum Werke des strengen Styls noch weniger zu hören geübt ist, als in Nord-Deutschland. Ein Theil der Musikliebhaber wird durch das Urtheil moderner Künstler, davon die meisten dieser Kompositionsweise abhold sind — (haben doch berühmte Männer nicht einmal Verlangen gehabt, etwas von der Passion zu hören) mit fortgerissen; — ein anderer findet die Mühe zu gross, sich mit diesen Werken genauer bekannt zu machen, da die Einweihung in dieselben Anfangs allerdings seine Schwierigkeit hat. Wir müssen also der Zeit den vollständigen Sieg überlassen.

Schlimm ist's dabei aber, dass öffentliche Blätter Urtheile aussprechen, die weder begründet, noch der wahren Kunstbildung förderlich sind. Die hiesige Postzeitung nahm nach der Aufführung der Passion folgenden etwas gelehrt thuenden, nicht geradezu tadelnden Aufsatz (zweiter Bericht) über dieses Werk auf, der eine der schönsten Seiten davon zu verdunkeln strebt. Vielleicht ist Ihnen derselbe nicht zu Gesicht gekommen; so lege ich Ihnen solchen hier bei. Man erkennt die Tendenz — das Gefühlsleben lieber in mystische Finsterniss zurückzuführen, als zu höherer Anschauung zu leiten. — Bachs Musik soll vornehm, und ohne symbolische Wärme sein! — Vornehm ist sie allerdings — wenn das Wort nicht im Sinne unsrer Theezirkel genommen wird; — die symbolische Wärme aber blieb dem Berichterstatter aus natürlichen Gründen ein Geheimniss. Freilich die süsslichen

Kompositionen unsrer sogenannten Kirchenmusik nehmen keine so grosse Geistesthätigkeit in Anspruch, wie Bach, — so wenig als die zahllosen Dichteleien unsrer Tage einen Shakespearischen Eindruck zu Wege bringen können.

Zweiter Bericht.

Frankfurter Cäcilienverein.

Einen merkwürdigen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Musik bezeichnet die Periode der Ausbildung des Chorals in der evangelischen Kirche: die kirchlichen Weisen und Lieder, die damals (von 1650 bis 1720) entstanden, leben in der protestantischen Gemeinde noch fort. Als Erinnerung an jene Zeit komponirte Johann Sebastian Bach sein Oratorium „die Passion“ und liess es von den Chorschülern zu Leipzig aufführen. Die Einrichtung dieses berühmten Kunstwerks ist folgende: die Passionserzählung ist nach dem Evangelisten Matthäus (vom 26. Kapital an bis zum vorletzten) als Rezitativo parlante beibehalten; die Stellen, wo Jesus spricht, gehen in das pathetische Rezitativ über, und wenn das Volk redend eingeführt wird, so intonirt der Chor die biblischen Worte; wo aber lyrische Gefühlserhebungen passend angebracht werden können, sind die bekanntesten Kirchenlieder jener Zeit eingewoben, und erklingen bald als Chorale, bald als Solo's und Duo's. Die Deklamation der Rezitative ist manchmal so sinnig als meisterhaft (z. B. bei der Stelle: „Und Petrus weinte bitterlich“): da ihrer aber zu viele, so werden sie auf die Dauer ermüdend. In den Chorälen sind die alten bekannten Kirchenmelodien zum wörtlichen Texte (der mitunter sehr nüchtern und unpoetisch) beibehalten. Die eigenen Kompositionen Bachs treten in seinem streng durchgearbeiteten und mathematisch berechneten Styl — vorzugsweise zu Gunsten des Verstandes, und auf Kosten der Mutter der Musik, der Phantasie — plastisch heraus. Das Oratorium beginnt mit einem Doppelchor, der in gedämpfter Stimmung anhebt, allmählig zu einem sturmbewegten Meere anschwillt, und von den einzelnen Weh- und Klagetönen: „Wer, wie, wohin?“ unterbrochen wird, während der Choral: „O Lamm Gottes unschuldig“ seine altheiligen Sternbilder über der wildfluthenden See langsam aufglänzen lässt. Letzterer Choral ist von Nikolaus Decius (er starb im Jahr 1524 zu Stettin) sowohl gedichtet als komponirt. Der Preis des Ganzen gebührt dem mit dem Chor: „So schlafen unsre Sünden ein“ drei- bis viermal alternirenden Glaubensschwur „Ich will bei meinem Jesus wachen,“ und der verwandten Komposition im zweiten Theile „Sehet, Jesus hat die Hand.“ Der Eindruck des Ganzen ist indess kein religiöserbebender: diese Musik ist mehr vornehm als menschlich-innig, sie will weniger empfunden als studirt sein, und ist ohne jene symbolische Wärme, die in den Werken der italienischen Kirchenkomponisten unser Herz durchglüht, und die man in der Periode, die wir oben andeuteten, aus der Kunst überhaupt entweder zu verdrängen oder durch den kältern Begriff zu analysiren trachtete. — Dank Herrn Schelble für seine Bemühungen als Künstler und Direktor, dass er uns dieses Oratorium, nach Besiegung der vielen damit verbundenen Schwierigkeiten, durch sein vortreffliches Institut und unter Mitwirkung der weiblichen Jugend aus der Musterschule, in einer Weise vorführen liess, welche die gerechteste Anerkennung des Auditoriums in vollem Maasse Anspruch nahm.

Dritter Bericht.

Der Enthusiasmus, den Bach's unsterbliches Werk, seine Passionsmusik, auch hier erregte, war nicht minder gross als in Berlin. Höchst gelungen führte uns der Cäcilien-Verein unter der Leitung des Herrn Schelble, das Riesenwerk vor. Herr Schelble tiefe Kenntniss der Kunst mit dem regsten Eifer verbindend, machte uns bereits in einer Reihe von Jahren mit den erhabensten Tonwerken bekannt, und brachte den Cäcilien-Verein auf eine Stufe bewundernswürdiger Vollkommenheit. Die Neuheit des Bachschen Werkes, seine Eigenthümlichkeit, die einzig und allein in Bach's übrigen Schöpfungen sich wieder findet, der wir im ganzen Bereiche der Tonkunst nichts ähnliches an die Seite setzen können, die ungeheuren Tonmassen, die den Zuhörer in eine ihm ganz neue Welt einführen, und die geringen Mittel, mit

denen er eine Wirkung hervorbringt, die jetzt häufig ein leerer Spektakel ersetzen muss, rissen Alle zur höchsten Verwunderung hin, Alle zollten Ehrfurcht den Manen des Mannes, dessen Geistesprodukte keine Zeit kennen.

Aber wie sehr erstaunte man, als man einige Tage darauf eine Kritik in einem der hiesigen Blätter fand, die, die gänzliche Unberufenheit ihres Verfassers in Sachen der Kunst ein Urtheil abzugeben beurkundend, dennoch erwähnt zu werden verdient, damit man nicht etwa zu glauben verleitet werden möge, diese Stimme sei mehr als die des Einzigen. — Wer sich die Mühe nimmt, die Raritäten, die seit einiger Zeit der O. P. Z. angehängt sind, d. h. die Kunsturtheile über die Leistungen der hiesigen Bühne und Konzerte zu lesen, wird nicht wenig über die Dreistigkeit mit der sie abgefasst sind, erstaunen, und der allgemeinen Meinung beistimmen, dass diesem Aristarchen, der offenbar an einer unheilbaren Polygraphie laborirt, die Kunst eine terra incognita sei. Wäre er, wie er früher in einem andern Blatte gethan, bei Gemeinplätzen, und höchst wunderbaren Bildern, die bei seiner gänzlichen Unkenntnis der Musik die Stelle einer geregelten Analyse vertreten mussten, stehen geblieben, — hätte er fortan sich goldne Rosen in silbernen Schalen auftischen lassen, Rosenduft gewittert, und die Blumen erblühen gehört, — wer hätte den Kunstschwätzer dann ob seines künstlerischen Spürsinnes beneidet, wer ihm sein Urtheil verargt. Dass er aber Werke bekrittelt, die seiner Sphäre gänzlich entrückt sind, verdient gerügt zu werden. — Wenn gerade keine grosse Gelehrsamkeit und ausgebreitete theoretische Kenntniss der edeln Kunst erfoderlich ist, um ihre Produkte würdigen zu können; so gehört doch wenigstens ein gesunder Sinn dazu. Zu den Vielen, die da hören, denen aber das wahre Gehör, dasjenige das die empfangenen Eindrücke etwas weiter leitet und sie der Seele zuführt, vollkommen abgeht, gehört unstreitig auch der Kunstrichter, dessen Tummelplatz jetzo die O. P. Z. ist. War gleich der Enthusiasmus aller derer, denen die Musik mehr als ein Unterhaltungsmittel, mehr als ein Lückenbüsser für einige verlorne Stunden ist, allgemein, so war Bach dennoch so unglücklich den Lieferanten der schönen Stückchen nicht zu befriedigen, — er war dem phantasiereichen Manne zu arm an Phantasie. Armer Bach! dass du noch lebtest und jetzo schriebst, vielleicht liesse der grosse Kunstrichter bewegen, Dir mit seiner überschwenglichen Phantasie etwas unter die Arme zu greifen. — Hatte aber Bach das Unglück diesem Herrn zu missfallen, so war Rossini desto glücklicher. Das Entzücken, das ihn bei Anhörung des „Tankred“ überfiel, hat er glücklich mit nach Hause und zu Papier gebracht, und die Töne, die sein nüchternes Oehrlein trafen — ewig jung genannt. Man war bisher gewohnt dies Epithet andern Werken, als dem letztgenannten beizulegen; der Ueberseelige hat es jedoch in seiner musikalischen Ueberschwenglichkeit auch auf dieses übertragen. Auch er scheint ewig jung zu sein, d. h. — ein Kind in der Kunst und deren Beurtheilung. Mancher schon glaubte im Spatzengeschrei der Philomele Gesang zu vernehmen.

Der Unterzeichnete theilt vorläufig diese drei Aufsätze mit, wie sie ihm zugesendet worden, und behält sich vor, seine Bemerkungen nächstens folgen zu lassen. Marx.

5. Allerlei.

Erinnerungen aus Wien, Ungarn, Sicilien und Italien.

7.

Hätte Seine Satanische Majestät mich und zwar auf diesen Berg geführt (nota bene: beinahe vergass ich Sie zu erinnern, Sich gefälligst schnell mit mir, vermittels der raschen Flügeln der Phantasie, nach Belvedere bei Neapel auf den Berg del castello St. Elmo zu verfügen) und auf die herrliche Umgebungen Neapels deutend, dabei gesagt: „Dieses Alles will ich Dir geben“ u. s. w., so dürfte der Kampf, dem Versucher zu widerstehen, demjenigen, wozu etwa eine italische weibliche Tugend noch Miene macht, an Misslichkeit des Erfolges nichts nachgegeben haben: denn dieses Naturgemälde übertrifft wohl alles, was man in dieser Art herrliches sehen kann.

Ich hatte das Vergnügen wenigstens in Hinsicht ländlicher Wohnung im Geschmack mit Paesiello übereinzustimmen, da das Landhaus,

welches ich in dieser Gegend miethete, einst auch das Seinige war. Aber sonderbar genug kaufte ich auch, eben so unwissend auffälligerweise, sein Fortepiano in Neapel und liess es hier her bringen. Dies war das originellste Instrument dieser Art, was ich je gesehen, und man sagte mir, die russische Kaiserin habe es ihm geschenkt. Denken Sie sich eine grosse viereckige Maschine von Mahagony, die, um plaçirt zu werden, wenigstens einen geräumigen Saal (wie ich ihn hier hatte) erfoderte. Ausser dem Fortepiano, von englischem Mechanismus, besass es auch die Eigenschaft, einem kleinem Orchester (wenigstens 14 bis 16 Personen) als Notenpult dienen zukönnen. Ferner vereinigte es in sich einen Schreibpult, ein Repositorium für Bücher, ein anderes für Musik; (das ziemlich gross genug war, alle je komponirten guten Opern – Partituren aufzunehmen) und bei 30 kleine und grosse Fachern für besondere Gegenstände: kurz, es war ein **General-Möbel** für einen Komponisten, das ihm die meisten andern entbehrlich machte. Als ich nachmals Neapel verliess, konnte es wegen Mangel des dazu nöthigen Raumes, Niemand kaufen; Mercadante allein war so glücklich, es in einem kleinen Theater unterzubringen, wo es ausser seinen andern Eigenschaften besonders als allgemeiner Orchesterpult diente. —

Erst nachdem ich mich in diesem wahren Belvedere, in diesem Konterfei des Paradieses, nach Lust geweidet hatte, besuchte ich das Theater St. Carlo in Neapel; ein durch Pracht und Eleganz einzig würdiger Tempel der Kunst. Man gab „Don Giovanni;" ich war begierig Mozarts Geist in Italien zitirt zu hören. Aber ich irrte mich; ein fast unkenntliches Skelett kam zum Vorschein. Das darin wallende, kräftige Leben ward durch oberflächlichen Vortrag, Verbrämung der schönen einfachen Melodien und übereiltes Tempo gänzlich entnervt. Kein Wunder, dass die effektvollste der Opern beim Publikum effektlos vorüberging. Als ich, noch entrüstet von dem Gehörten, einigen Musikern, die aus dem Orchester zu mir kamen und meine Meinung hinsichtlich der Ausführung wissen wollten, dieselbe ziemlich aufrichtig erklärte, schien sie ihnen (wie natürlich!) unbegreiflich, und ich galt wahrscheinlich für einen eingenommenen Deutschen; doch später erhielt ich Beweise, dass man sich so ziemlich damit einverstand. Sie soll übrigens früher viel besser und mit besserm Erfolg gegeben worden sein. So wenig indessen gute deutsche Werke in Italien in ihrem wahren Geist und Karakter ausgeführt werden: fast eben so wenig erschienen in Deutschland die bessern italischen in ihrem eigenthümlichen Leben. Bei dem feurigen Italiener ist die Singstimme, die bei ihnen im Ganzen mehr Kraft, Fülle und Wohlklang hat, unumschränkter Despot, und das Orchester, schon vom Komponisten dazu bestimmt, muss bloss begleitend, demüthig in den Hintergrund treten. Unsre Instrumental-Musik, gewohnt eine wichtigere Rolle zu spielen, findet sich nun in diesen Sachen schlecht betheiligt; unsre Singstimmen sind selten so bedeutende Machthaberinnen, um allein zu herrschen; auch mit den südlichen Melodien scheint unsere konsonantenreiche Sprache eben nicht zu konsoniren, noch der häufige Mangel italischen Geschmackes ihren Reiz zu erhöhen: so dass der italische Genius sich also bei uns fast so wenig behaglich befindet, als der unsrige in Italien; da in den Meisterwerken des letztern, zu unserm Ruhme, mehr ein grosses Ganzes berücksichtigt ist, und die Melodien eine tiefere, dem italischen Karakter nicht eigne Innigkeit des Ausdrucks verlangen. Hingegen hört man dort von guten Sängern Cimarosa, Paesiello u. a. mit einem südlichen Feuer vortragen, das wohl bemerken lässt, sie seien nur dafür geschaffen. Auch die leichtern Gesänge **Rossini's** erhielten besonders in ihrem Entstehen in Neapel von Mad. Colbran (noch in ihrer Blüthe) und den übrigen Sängern des Theaters S. Carlo eine, nur diesem Himmel innewohnende Grazie und Feinheit, die des beliebten Komponisten grosse Schwäche weit mehr als in Deutschland verzeichlich machten.

Mercadante, der mich öfters besuchte, und wenn ich etwas Neues in Privatgesellschaften probirte, die Bratsche recht ausdrucksvoll mitspielte, lud mich einst mit Rossini ein, im Conservatorio, wo er gebildet, eine Probe seiner

Kompositionen beizuwohnen. Diese waren wirklich fleissiger gearbeitet, als er nachmals Vieles schrieb und selbst Rossini, (hören Sie! Rossini) sagte desshalb in Bezug auf ihn: „che un giovane compositore abbia delle idee nuove non è „da meravigliarsi; ma quando egli, provisto con „queste, s'ingegna anche di travagliare con un „saggio piano, con una viva connessione del tutto „allora saltanto egli è veramente da commendare. — —" Der achtzigjährige Greis Zingarelli, ein merkwürdiges Männchen, war auch gegenwärtig. Noch in seinem hohen Alter lebte er allein, seine Zeit, nach wie vor, ganz der Kunst widmend; studirte theoretische und praktische Werke derselben wie ein angehender Jüngling und liess selbst von Zeit zu Zeit noch artige Lieder von sich drucken.

Festa*) beherrscht als Direktor (selbst Spohr äusserte dies) mit seinem geistreichen Bogenstrich vortrefflich das Orchester im Theater S. Carlo. Bei Gelegenheit, wenn ich manchmal des Sonntags mit ihm, mit Rossini und der Mad. Colbran, die sämmtlich in Barbaja's Hause wohnten, bei Letzterm zu Tische war, entspann sich manches mir merkwürdige Kunstgespräch, hinsichtlich der Angelegenheiten des Orchesters, der zu gebenden Opern u. s. w. Rossini und Festa theilten hierin natürlich mehr die Ansichten des Künstlers, der den Beutel und das grosse Publikum nicht immer zu Rathe zieht. Barbaja pflegte, als Laie in der Tonkunst, so lange die Sachen noch im Debattiren waren, nichts zu sagen, oder wenn er etwas dazwischen warf, so wurde es nicht sonderlich beachtet; ja Festa oder Rossini flüsterte mir wohl in's Ohr: „egli non intende niente, è una —" Doch fand ich dies nicht so ganz richtig. Am Ende entschied er dennoch fest und bestimmt, was zu thun war, und der Erfolg zeigte gewöhnlich dass seine Ansicht, wenigstens für's Allgemeine und für das Wohl der Kasse, die günstigere war. Er soll sogar, hörte ich von Andern, einer Musik bei der Probe so ziemlich schon anhören, ob die Gelder dabei mehr aus- oder eingehen können.

Als einst beim Nachtisch der sonst immer lustige Rossini dem Champagnerglas einige Augenblicke der Ruhe vergönnend, in ungewöhnliches Nachdenken versunken war, hörte ich ihn seufzen. Vor Verwunderung traute ich kaum meinen Ohren, und höchst neugierig die Ursache davon zu wissen, fragte ich ihn: „perchè voi, „gran favorito d'Apollo e della fortuna, perchè „sospirate?" „„Ah!"" sagte er „„vorrei essere „„Rè per non iscrivere più."" Der fromme aber etwas schwer zu erfüllende Wunsch des traurigen Musensohns ging mir tief zu Herzen. Ich fühlte eine Anwandlung mein karges deutsches Talent zur Galanterie in der sanft-schmeichelnden italienischen Favelle auf die Probe zu stellen und brach in die Worte aus: „contentatevi intanto di essere in questo paese „Rè d'Armonia."

Der erste Versuch war nicht ganz misslungen zu nennen. Rossinis verbindliche Verneigung konnte etwas befriedigte Eitelkeit nicht ganz verbergen. Mad. Colbran, als erste Verehrerin und Verbreiterin dessen Talents, winkte mir gnädigen Beifall zu und ihre holdseligen Lippen liessen es nicht an Wiedervergeltungs-Komplimenten fehlen; die ganze Versammlung endlich, eine neue Fluth des köstlichsten vesuvischen Rebensaftes seiner Bestimmung zusendend, ertönte in einem allgemeinen Fortissimo:

„Evviva il maestro!"

*) In der Cäcilia werden Quartetten erwähnt, die Festa herausgegeben hat, und gesagt, sie seien nict von ihm, sondern von mir; er habe sie sich nur zugeeignet. Ich muss auf die Ehre verzichten; sie sind wirklich von meinem Freunde Festa. Er wünschte in der Setzkunst einiges bei mir zu profitiren; ich liess ihn unter andern auch jene Quartetten komponieen, um einem Manne, wie ihm nothwendigsten Regeln derselben auf eine gefällige Art praktisch zu entwickeln. Natürlich musste er manches ändern; ich änderte auch wohl selbst im Accompagnement, was sich thun liesse; aber die Ehre der Autor derselben zu sein — falls bei solchen Uebungen eine statt findet — gebührt ihm allein.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 8. August. Nro. 32. 1829.

4. Berichte.

1. Ueber die Musikfeste an der Elbe im Allgemeinen.
2. Ueber das 4te Musikfest an der Elbe, gefeiert zu Nordhausen, am 11. und 12. Juni 1829.
3. Recension. — „Pharao," Oratorium, gedichtet von A. Brüggemann, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider. Klavier-Auszug vom Komponisten. Op. 74. Halberstadt bei G. Brüggemann. 142 S. Preis 5 Thaler.

Die Nothwendigkeit der Zusammenstellung dieser drei Gegenstände, deren jeder dem Referenten zu bearbeiten oblag, wird sich durch ihre innere Verbindung mit einander rechtfertigen, und sie selbst wird hoffentlich der Verspätung des Berichts über das Nordhauser Musikfest zur Entschuldigung dienen.

Die Musikfeste in Nord-Deutschland verdanken ihr Entstehen dem Musikdirektor Bischoff in Hildesheim; wenigstens ist es Referenten nicht bekannt geworden, dass vor ihm dergleichen Feste veranstaltet wären. Die ersten, welche er gab, waren lukrativ; bei den spätern zeigte es sich indessen bald, dass dergleichen Unternehmungen weder von einer einzelnen Person ausgehen konnten, noch auf persönlichen Gewinn (wenngleich diese Absicht bei Bischoff seinem ersten Motiv: „Beförderung der Kunst" untergeordnet war) berechnet sein dürften. Zwei rühmenswerthe Kunstfreunde, zuerst der Justizdirektor Ziegler in Quedlinburg und nach ihm der Oberbürgermeister Francke in Magdeburg fassten diesen letztern Gesichtspunkt auf und veranstalteten Musikfeste, indem sie entweder besondere Umstände (als die Säkularfeier der Geburt Klopstocks, in Quedlinburg) dazu benutzten, oder auch nur die Sache selbst als Zweck vor Augen hatten, in beiden Fällen aber den Ueberschuss für wohlthätige oder gemeinnützige Zwecke bestimmten. Diese Tendenz ward im Anfang durch lebhafte Theilnahme von Seiten des Publikums anerkannt; später liess diese nach, und bei den letzten Festen der Art überzeugten sich die Unternehmer, dass sie nur sehr selten wiederholt werden durften, wenn ein fast sichrer Verlust sie nicht in der Folge begleiten sollte.

Inzwischen war der Verein für die niederrheinischen Musikfeste entstanden, und die Nachrichten von dem Wirken desselben scheinen der Impuls zur Bildung eines ähnlichen Vereins für mehrere in der Nähe der Elbe belegenen Städte gewesen zu sein. Im April 1825 erliess der Oberbürgermeister Francke einen Aufruf an kunstsinnige Männer aus den Städten Aschersleben, Dessau, Halberstadt, Halle, Magdeburg, Nordhausen, Quedlinburg und Zerbst, um sich gegenseitig dahin zu verbinden, dass in einer von diesen Städten jedes Jahr ein Musikfest gefeiert werde. Schnell kam dieser Verein zu Stande und schon in demselben Jahre beging er sein erstes Fest in Magdeburg mit ungemeinem Glanz, indem Se. Majestät der König von Preussen nebst Allerhöchst Ihrer Familie demselben beiwohnten. Nach und nach erwies es sich auch, dass man nunmehr das rechte Mittel gewählt habe, um den Musikfesten eine dauernde Existenz zu sichern, denn die

Theilnahme beschränkte sich nicht mehr auf eine einzelne Stadt, sondern breitete sich über einen ziemlich grossen Strich Landes aus. An einem Orte konnte niemals die erfoderliche Anzahl von Mitwirkenden vereinigt gefunden werden, man musste sich also auswärtige Hülfe zu verschaffen wissen; und dies war früher mit Schwierigkeiten aller Art, besonders in Hinsicht des Sängrr-Personals, verknüpft. Jetzt bot sich alles gern die Hände, weil der Zweck der Mitwirkung niemandem mehr ein fremder war. Das zweite Musikfest an der Elbe, in Zerbst, dessen Feier unter damals sehr schwierigen Umständen, nur durch die Unterstützung eines erhabenen Beschützers der Kunst, Sr. Durchlaucht des Herzogs von Anhalt Dessau, statt finden konnte, war das erste, bei welchem ganze Gesang-Vereine, die von Dessau, Magdeburg und Zerbst zusammentraten, und späterhin wiederholte sich dieses in noch grösserm Maasse. Nach dem dritten Feste, welches zu Halberstadt begangen wurde, gewann man die erfreuliche Ueberzeugung, dass die Theilnahme des Publikums an dem Vereine fortwährend gestiegen war, und die Feste einen volksthümlichen Karakter angenommen hatten; die Stifter beschlossen nun, den Verein durch Statuten zu konsolidiren, welches, nach einer im laufenden Jahre zu Aschersleben gehaltenen Berathung, auch geschah. Da nach diesen Statuten die Tendenz des Vereins, und sein Einfluss auf die Kunst am besten zu beurtheilen sind, so mag dasjenige, was davon bekannt geworden ist, hier einen Platz finden.

Der Zweck der Musikfeste ist: Beförderung der Kunst in ihrem ganzen Umfange, und hauptsächlich des Sinnes für religiöse Musik, durch alljährliche, mit bedeutenden Kunstmitteln, und unter Zuziehung bewährter deutscher Künstler bewirkte grosse Aufführungen klassischer Werke. Deutsche Tonsetzer sollen darin Anlass finden, grosse Werke zu verfassen, und Gelegenheit, sie auf eine ihrer würdige Art aufzuführen; eine grosse Anzahl von Künstlern und Kunstfreunden soll sich zu gegenseitigem Genusse und freundlicher Mittheilung auf einem Punkte versammeln. — Beständiger Direktor der Feste ist der Herzogliche Anhalt Dessauische Kapellmeister Friedrich Schneider; jedoch kann zugleich ein anderer als Komponist und Dirigent bewährter Künstler zur Direktion eingeladen werden, wenn eines seiner Werke aufgeführt wird; in diesem Falle leitet derselbe die Aufführung dieses Werkes. — Ordentliche Mitglieder des Vereins sind alle Personen, welche, in einer der verbundenen Städte wohnend, bei den Festen unentgeldlich mitwirken. — Ausser ihnen besteht noch engerer Verein, unter dem Vorsitze des Oberbürgermeister Francke; die Mitglieder desselben sind die Stifter des Vereins, und diejenigen, welche später erwählt sind, um mit ihnen die Leitung des Ganzen zu übernehmen. — Die Feier jedes Festes dauert statutenmässig zwei Tage. An dem ersten wird ein grosses Oratorium in einer Kirche aufgeführt. Der zweite ist für Kammermusik bestimmt, ohne dass die Kirchenmusik davon ausgeschlossen wäre; eine grosse Symphonie ist das Hauptwerk dieses Tages. In der Regel wird das Fest noch auf einen dritten Tag ausgedehnt, an welchem nur ein Theil des Orchesters mitwirkt, und wo meistens Solo-Spieler und Sänger sich hören lassen. — Um Einseitigkeit in der Wahl der Musikstücke zu verhindern, sind zweckmässige Anordnungen getroffen; z. B. darf an einem Feste nur ein Werk eines und desselben Meisters aufgeführt werden, auch ist die Wiederholung solches Werkes bei dem nächsten Feste nicht gestattet, und dergl. mehr. — Die Ueberschüsse aus dem Ertrage der Musik-Feste haben verschiedenartige Zwecke. Se. Majestät der König haben dem Verein die Benutzung der Kirchen für die dazu geeignete Musik gestattet, und der Gewinn an dem Ertrage solcher Aufführungen fliesst wohlthätigen Anstalten zu; der Ueberschuss aus Aufführungen in andern Lokalen dient zur Bildung eines Fonds, bestimmt, etwanige Ausfälle bei spätern Festen zu decken, und demnächst im Allgemeinen Gutes, bezüglich auf die Kunst, zu stiften, z. B. die Verbesserung des Kirchengesanges zu befördern.

So steht nun der Verein für die Musikfeste an der Elbe fest begründet da, und liefert, durch die allgemeine Theilnahme an seinem Wirken, den erfreulichen Beweis, dass der Sinn für wahre Kunst sich, trotz allen Verirrungen des Zeit-

geschmacks, erhält, wenn die Jünger und Verehrer der Kunst den rechten Weg einschlagen und ihn mit Kraft und Besonnenheit zu bahnen wissen.

Das vierte Musikfest an der Elbe, gefeiert zu Nordhausen, nimmt einen ehrenvollen Rang unter den übrigen ein, sowohl durch das Grossartige seiner Anlage, als durch den ungemeinen Zusammenfluss von Künstlern und Kunstfreunden. Hatte sich je irgendwo die Liebe zur Kunst mit der Gastfreiheit verbunden, so war es hier der Fall. Die kleine Stadt selbst konnte nur den geringern Theil der Sänger, und noch weniger Instrumentalisten stellen, und war deshalb genöthigt bei den nächstgelegenen Orten Hülfe zu suchen; so sah man dort die Sing-Vereine von Mühlhausen, Quedlinburg, Sondershausen, und das Männerpersonale von denen aus Magdeburg und Halberstadt; aber alle fanden eine herrliche Aufnahme bei den Einwohnern Nordhausens, ohne dass einer von den letztern dafür entschädigt worden wäre.

Das Fest bestand aus zwei Tagen, wovon der erste zur Aufführung des Oratoriums „Pharao“ unter der Direktion des Komponisten, Kapellmeister Friedrich Schneider, und der zweite für einzelne Instrumental- und Gesangstücke, von dem Kapellmeister Spohr geleitet, bestimmt war. Das Orchester bestand aus 118, das Chor aus 234 Personen. Unter jenem waren Künstler vom ersten Range. So sah man an der Violine die Konzertmeister Maurer aus Hannover, Müller aus Braunschweig, Lindner aus Dessau, Barnbeck aus Kassel; die Musikdirektoren Mühling aus Magdeburg, Rose aus Quedlinburg, den Kammermusikus Wiehle aus Kassel; bei dem Violoncell den Konzertmeister Knoop aus Meiningen u. a. m. Die Solopartien im Gesange waren besetzt: im Sopran durch Dem. Roland aus Kassel, im Alt durch Mad. Müller aus Braunschweig, im Tenor durch Herrn Heinrichshofen aus Mühlhausen, im Bass durch Herrn Reichard aus Berlin und Herrn Happich aus Quedlinburg. — Chor-Direktor war der als Komponist bekannte Musikdirektor Sörgel aus Nordhausen. — Unter den Zuhörern sah man Herrn Kapellmeister Hummel und Konzertmeister Eberwein aus Weimar, Herrn Kapellmeister Reissiger aus Dresden, den durch seine Kompositionen ausgezeichneten Kammermusikus Herrn Hauptmann aus Kassel u. a. m.; sogar von Köln her hatte sich ein würdiger Kunstfreund, der Herr Land-Gerichts-Präsident Verkenius, welcher an den rheinischen Musikfesten bedeutenden Antheil hat, eingefunden.

Die Aufführung des „Pharao“ am ersten Tage entsprach allen Erwartungen. Die Chöre gingen präcis, und die Reinheit der Stimmen war vollkommen. Unter den Solosängern gebührte Mad. Müller die Palme. Auf das Werk selbst werden wir weiter unten zurückkommen. Die Theilnahme der Zuhörer war ausserordentlich; die tiefste Stille herrschte in der vollen Kirche, und nur von Zeit zu Zeit, nach Beendigung eines besonders anziehenden Chores oder Sologesanges, zeigte ein fast unmerkliches Flüstern, dass man sich, tief ergriffen, die erhabenen Eindrücke der höchst grossartigen Musik mittheilte. Nach der Beendigung aber brach nicht, wie es leider gewöhnlich in Konzerten der Fall ist, alles plötzlich auf, sondern die Zuhörer schienen den verklungenen Tönen noch nachzufühlen, bevor sie sich entfernten.

Der zweite Tag bestand aus folgenden Musikstücken. Ouvertüre zu „Egmont.“ — Konzert für 4 Violinen von Maurer, vorgetragen von den Komponisten, Herrn K. Spohr, L. M. Müller und Wiehl. Die Komposition war solide und sehr ansprechend, und der Vortrag der vier Meister erregte allgemeine Bewunderung. — Variationen für das Violoncell von Dotzauer, vorgetragen von Herrn C. M. Knoop, einem Bravourspieler im ganzen Sinne des Wortes. — Arie aus der „Schöpfung,“ gesungen von Dem. Roland. Man hatte an ihrem Vortrag, wie an dem ihres Solo im „Pharao,“ zu tadeln, dass sie den Text nicht gut aussprach und ihn sogar zuweilen nicht richtig unterlegte. Ihre Stimme ist recht schön, der Ton hat aber keine sonderliche Fülle. Die neueste Symphonie von Spohr *),

*) In Stimmen und vierhändigem Klavierauszug herausgegeben bei Schlesinger in Berlin. Vergleiche No. 28 die Ztg. von diesem Jahre. A. d. Red.

eine kunstreiche tiefgedachte Komposition wie die meisten dieses Meisters. Wenn der Kenner ihr diese Eigenschaften, schon nach einmaligem Anhören, zugestehen muss, so mangelt ihr doch die Klarheit, welche das grosse Publikum allein zu interessiren im Stande ist. Das Adagio gefiel am meisten, und hiernächst der letzte Satz, dessen Motiv gleichwohl sehr an Beethoven erinnert. — Klarinettenkonzert von Spohr, vorgetragen von Herrn Kapellmeister Hermstedt. Wie man vernahm, war dieses Konzert neu, aber es ähnelte den frühern desselben Komponisten ungemein, und liess die Zuhörer kalt. Der Vortrag des Herrn Kapellmeister Hermstedt hatte die längst anerkannten Eigenthümlichkeiten desselben; er zeigte sich auch hier als Meister in der delikaten Behandlung seines Instruments, und entzückte durch das tiefe Gefühl, welches er in die sanftern Stellen legte. Im Allgemeinen fand man aber doch, dass seine Bravour sich etwas vermindert hatte. — Potpourri für die Bassposaune, geblasen von Herrn Queisser aus Leipzig. Dieser Virtuos beherrscht das äusserst schwierige Instrument vollkommen; die Kraft und Reinheit seines Tones, so wie die Leichtigkeit, mit welcher er die schwierigsten Passagen und Manieren vortrug, war staunenerregend. — Schlusschor aus dem Oratorium: „das befreite Deutschland" von Spohr, eine klare kräftige Komposition. In der Mitte enthält sie ein ausgezeichnet schönes Quartett, an welches sich auf überraschende Weise die Fuge anschliesst.

Das ganze Fest schien übrigens zur Verherrlichung Friedrich Schneiders zu dienen, obwohl sich Ref. dagegen verwahrt, dass er den ausgezeichneten Eigenschaften Spohrs nicht die volle ihnen gebührende Anerkennung zollte. Das oben Gesagte hat seinen Grund in dem höchst grossartigen Eindruck der Komposition, welche Fr. Schneider zu diesem Feste lieferte, und der Rückwirkung, welche von derselben auf ihn überging. Man musste den Mann während der Direktion sehen, wie bald sein Auge von freudiger Begeisterung strahlte, bald von Thränen überströmte, und wie er sich dann mit freundlichem herzlichen Lächeln gegen das Chor und Orchester wandte; man musste den anspruchslosen Meister bei dem Schlusschor von Spohr zu den Sängern treten und mitsingen sehen, gleichsam — als wollte er seinem würdigen Kollegen den Tribut seiner Bewunderung zollen, — um zu begreifen, wie sehr ihm alles zugethan war, und alles sich beeiferte, ihm ein Zeichen der Liebe und Verehrung zu geben.

Abgesehen von der Musik, war dieses Fest, gleich seinen Vorgängern, auch durch das heitre Leben, welches dabei herrschte, ausgezeichnet. Ungestörter Frohsinn war der Gefährte der gemeinschaftlichen Tafeln, und begleitete die Gäste zu dem Volksfeste, welches die wackern Nordhauser auf dem Geiersberge veranstaltet hatten. Ueberall tönten Lieder, und sogar die Stille der Nacht wurde durch Ständchen unterbrochen. — Mit dankbarem Herzen schied ein jeder von der gastlichen Stadt und ihrem ehrenwerthen Bürgermeister, Herrn Hofrath Seiffart, der das Fest auf eine so glänzende Weise ausgestattet hatte.

Das 5te Musikfest an der Elbe wird im Jahre 1830 zu Halle gefeiert werden, und Bernard Klein in Berlin ist ersucht worden, ein neues Oratorium von seiner Komposition dort aufzuführen. Man hört und liest davon, dass der Musikdirektor Naue in Halle dort ebenfalls, und zwar noch in diesem Jahre, ein Musikfest zu veranstalten beabsichtigt. Ob es nicht für sein Interesse gerathener, und für die gute Sache erspriesslicher wäre, dieser Künstler begnügte sich mit der, für ihn nur ehrenvollen Mitwirkung an dem Feste des Jahres 1830, lassen wir dahin gestellt sein, und bemerken nur, dass sein Unternehmen mit den Musikfesten an der Elbe nichts gemein hat.

Einiges über das am 5. Juli in Bonn aufgeführte neue Oratorium „Salomo's Urtheil," in 2 Abtheilungen, Gedicht von L. M. Kneisel, Musik von P. Grabeler, beide aus Bonn.

Das Gedicht enthält den bekannten Streit zweier Mütter um den Besitz eines Kindes, deren jede, als wahre Mutter, des Besitzes Recht sich vindicirt. Bot auch der Stoff, wie er in

der Bibel liegt, zur Bildung eines Oratorium grosse Schwierigkeiten dar, so hat es doch der Dichter verstanden, denselben glücklich umzuarbeiten, und Alles zu entfernen, was dem Anstand und der Erhabenheit eines Oratorium zuwider sein könnte. Abgesehen von einzelnen Gebrechen, an denen das Gedicht leidet, ist die Anlage desselben sehr gelungen, die Dichtung desselben reichhaltig an schönen Gedanken und tiefen Empfindungen, die Sprache edel, wie wohl in wenigen Oratorien. Mit Glück hat sich der Komponist — derselbe, der schon früher durch Bearbeitung eines Psalmes sich in dem ernsten Style als tüchtig bewährt hat — an dem grossartigen Stoff eines Oratorium versucht, das bezeichnete Gedicht nach allen Seiten hin tief aufgefasst, und in eine meisterhafte Musik eingekleidet. Allgemeiner Beifall ist bei der Aufführung dem Werke zu Theil geworden, nicht nur von einheimischen Kunstfreunden, sondern auch von unparteiischen ausländischen Kennern. Zu bedauern aber ist, dass nicht mehr Kräfte gewirkt, um dieses neue Kunstwerk in möglichster Vollkommenheit so wiederzugeben, wie des Künstlers Geist dasselbe geschaffen. Besonders hat sich das Bonner Orchester nicht in dem besten Lichte gezeigt. Trotz des unsichern Spieles und der vielen Fehlgriffe, die sich dasselbe theils aus Unwissenheit, theils aus Nachlässigkeit hat zu Schulden kommen lassen, ist doch dem Kunstverständigen die Vortrefflichkeit auch des schlecht und minder gut Vorgetragenen nicht entgangen. Nach diesem ganz allgemeinen Vorworte folge nun eine möglichst kurze Karakteristik der einzelnen Stücke, aus welchen das Werk zusammengesetzt ist.

Erste Abtheilung.

Die Ouvertüre ist der Handlung des Gedichts angemessen, im Ganzen ernsthaften Karakters, jedoch in einigen Stellen etwas zu modern.

No. 1. Chor der Jungfrauen, welche sich um Thirza, Gemahlin des Oberfeldherrn Salomo's, die während der Abwesenheit ihres Mannes, Benaja, von einem Knaben war entbunden worden, versammelt haben, um den langersehnten, nun siegreich aus einem Kriege zurückkehrenden Gatten zu empfangen. Dieser Chor, enthaltend eine Aufmunterung an die Thirza, die lange Trauer über die Abwesenheit ihres Gemahls in Freude über dessen siegreiche Rückkehr umzuwandeln, ist in einfachen kontrapunktischen Nachahmungen ausgearbeitet, wunderschön, dem weiblichen Zartgefühl entsprechend, und äusserte die erfreuliche Wirkung auf die Herzen der Zuhörer.

No. 2. Rezitativ. Es kämpft in Thirza's beengtem Herzen Weh und Lust: bald weicht die Schwermuth der Wonne über die Rückkehr des Gatten, an dessen Seite sie den höchsten Genuss anticipirt, welches Letze besonders in der folgenden Arie ausgemalt wird. Rezitativ und Arie wurden vorgetragen von einer bewährten Sängerin aus Köln — Sopran 1 — welche den vom Komponisten trefflich ausgedrückten Wechsel der verschiedenen Affekte sehr schön wiederzugeben verstand. Der gegen das Ende der Arie eingeflochtene Chor der Jungfrauen hätte sicherer einfallen müssen, um die Wirkung hervorzubringen, welche die Komposition verlangt. — Darauf leitet ein

No. 3. Rezit. der Thirza in einen Chor der Jungfrauen und des Volkes ein, welche dem Gemahl entgegenzuziehen bereit sind. Dieser Chor, ausgezeichnet durch Einfachheit, dabei lebendig, feurig, kräftig, ist ein wahrer Jubelgesang, der die Wolken durchdringt.

No. 4. Abgesondert von der Thirza und ihrem Gefolge befindet sich indess Soria, Wittwe von Mephisobeth, Sauls Sohn, allein, zürnend über das sie verfolgende Schicksal: sie hat in der letzten Nacht ihr einziges Kind im Schlaf erdrückt. Dieses, in Rezit. eingekleidet, wurde vorgetragen von einer zweiten Sängerin aus Köln, deren vortrefflicher Altstimme diese Rolle, für mezzo Sopran bestimmt, wohl etwas zu hoch lag. Passender für ihre Stimme war die folgende Arie, welche, Soria's Klagen über ihr Schicksal und Ermuthigung, dasselbe standhaft zu ertragen, enthaltend, mit allgemeinem Beifall gesungen wurde. — Nach einer Pause vernimmt Soria in der Ferne einen

No. 5, Siegesmarsch, der ihr die Rückkehr des Benaja verkündet. Es erwacht in ihr

der Neid über Thirze's Glück, und sie erlaubt sich die bittersten Ausbrüche gegen Benaja, der früher ihre Hand verschmäht hatte. Dieses geschieht in einem Rezit., welches in den leisen aus der Ferne tönenden Marsch eingewebt werden musste. Eine schwierige Aufgabe für den Komponisten, schwierig für die Rezitation. Die Sängerin hat die Schwierigkeiten zu überwinden gewusst, und dem Künstler, der an dem Gelungensein dieser Scene zweifeln durfte, den glücklichen Erfolg seiner Arbeit bewiesen. — Es verhallt der Marsch; und Soria fasst den schwarzen Plan, ihr todtes Kind mit dem lebenden der Thirza zu vertauschen, und umgekleidet an dessen Stelle zu legen. Während der Ausführung des Tausches nähert sich das Heer des Benaja: der obige Marsch ertönt nun stärker, und während desselben jubeln die Krieger über ihren erkämpften Sieg, meist einstimmig, zuweilen zweistimmig in kontrapunktischen Nachahmungen. Dieser Krieger-Chor

No. 6. war zu schwach besetzt. — Kurz erwähnt darauf Soria im Rezitativ

No. 7. den vollbrachten Tausch.

No. 8. Thirza und Benaja drücken bei ihrem Empfang die gegenseitige Freude des Wiedersehens in einem ganz vorzüglichen Duett aus. Der theilnehmende und lebendige Vortrag der Sängerin und des Sängers — Bass 1. — ein Dilettant von Bonn — hat entzückt und begeistert.

No. 9. Benaja wünscht seinen neugebornen Sohn zu sehen: Thirza, ihn todt findend, wird zur Verzweiflung gerissen, und erfüllt ebenso ihren Gatten mit Entsetzen. Wie der Komponist in dem Rezit. des Benaja, vom bezeichneten Dilettanten ausdrucksvoll deklamirt, die Sehnsucht des Vaters nach dem noch ungekannten Kinde trefflich ausgedrückt, so in dem der Thirza den anfänglichen Schrecken der Mutter über das todt gefundene Kind, dann die Ruhe aus vermeinter Täuschung, und endlich bei gefundener Gewissheit des Todes die äusserste Verzweiflung. In der folgenden Arie des verzweiflungsvollen Benaja, die vom Dichter um einige Verse konnte vergrössert werden, hat der Komponist, obgleich ihm wenig Spielraum gegeben war, die anfängliche Bestürzung, dann das ruhige Nachdenken über die Grösse des Unglücks, welches wieder mit Verzweiflung endet, meisterhaft karakterisirt. Die Arie wurde trefflich vorgetragen vom Sänger, den das Orchester oft übertönt haben würde, hätte er nicht mit seiner kräftigen und klangvollen Stimme es zu besiegen gewusst.

No. 10. Chor der Krieger, welchen Betrachtungen über den Wechsel der irdischen Dinge in den Mund gelegt sind. Sehr schön vom Dichter eingeflochten, hat dessen ergreifende Musik bis zu Thränen gerührt.

No. 11. Rezit. Soria spricht in erheuchelter Freundschaft der Thirza Muth ein, dem Wüthen des Schicksals Trotz zu bieten. Auch die Jungfrauen suchen die Thirze aufzumuntern in einem zartgehaltenen und sanftem Chor:

No. 12. Ueberhaupt zeigt der Komponist eine besondere Kunst in der glücklichen Bearbeitung von Frauenchören.

No. 13. Plötzlich erblickt Thirza ihr Kind auf Soria's Armen. Der Uebergang des anfänglichen Zweifels zu der nach näherer Prüfung im Mutterherzen wachsenden Ueberzeugung der Thirza, dass es ihr Kind sei, ist vom Künstler in einem Rezit. sehr schön bezeichnet und von der Sängerin trefflich wiedergegeben worden. Die folgende Arie, in welcher Thirza ihrer falschen Freundin den begangenen Raub vorhält, ist, woran der Text mit seine Schuld trägt, in zu ruhigem und mildem Gesange vom Künstler gegeben, der zwar in der Begleitung die passenden Empfindungen auszudrücken sucht. Er hat den zweiten Theil dieser Arie in ein Rezitativ umgewandelt, welches hier zweckmässiger ist.

No. 14. Duett, worin Thirza und Soria um den Besitz des Kindes streiten. Anfangs erscheint Thirza fodernd, sucht dann durch Bitten und Versprechungen ihre Gegnerin zu erweichen: darauf fodert sie entschlossen den Raub zurück. Aber weder Bitten noch Entschlossenheit fruchten gegen den Trotz und Ungestüm der Soria. Keine von beiden will verzichten auf den Besitz des Kindes. Tief hat sich der Künstler in diese verschiedenen Situationen hineingedacht, und meisterhaft und mit ausgezeichnetrr Kunst den hartnäckigen Kampf zweier

einander widerstreitenden Naturen ausgemalt. Der Vortrag der Sängerinnen war hier nicht der gelungenste. Das Zeitmaas ist schnell, das Einfallen kommt oft unerwartet, und hie und da nahm man Unsicherheit im Treffen der Noten und im Einfallen wahr.

No. 15. Chor der Krieger, enthaltend die bange Erwartung über den Ausgang des Streites. Diese bange Erwartung drückt sich besonders aus durch den Septim-Akkord auf der Dominante, womit der Chor in enger Nachahmung beginnt, und durch die in kräftigen Modulationen fortschreitende Steigerung zu den effektvollsten Unisono's. Bei der Aufführung mussten die Piano's und Crescendo's besser beobachtet, und von den Fagottisten in der kurzen karakteristischen Einleitung mit mehr Geschmack geblasen werden.

No. 16. Die streitenden Weiber werden getrennt durch die Intercession des Benaja, der auf die Entscheidung des mit höherer Weisheit begabten Salomo anträgt. Ein ausdrucksvolles Rezitativ vom Bassisten gut vorgetragen. In dem sich anschliessenden Terzett ermahnt Benaja die beiden Weiber, ihr Loos in die Hände Salomo's zu legen: Beide stimmen ein, und beschwören endlich, sich nach des Königs Urtheilsspruche fügen zu wollen. Dieses Terzett hat kalt gelassen. Die Schuld liegt theils in der verfehlten Karakteristik der beiden ersten Zeilen, theils und besonders in dem nicht gehörig beobachteten Wechsel des Zeitmaasses bei der Beschwörung in der zweiten Hälfte, welche, zu langsam vorgetragen, nicht die Wirkung machte, welche ein schnelleres Tempo unstreitig würde hervorgebracht haben. Im Uebrigen ist dieses Terzett sehr schön.

No. 17. Schluss-Chor. Eine Erhebung der Gerechtigkeit Salomo's, majestätisch, kräftig und ergreifend, leitet ein in die Schlussfuge: „Lang herrsche Salomo zu seines Volkes Heil!“ Die strengen Fugen sind gewöhnlich dem grössten Theil des Publikums eine zu harte Speise: Diese Fuge, über einfachem und fasslichem Thema bearbeitet, muss jeden, der nur einigermaassen für diese Gattung empfänglich ist, ansprechen. Besonders durch Effekt ausgezeichnet ist die zweite Hälfte derselben, und lautes Beifallklatschen drückte die allgemeine Begeisterung aus.

Zweite Abtheilung.

Salomo in der Stiftshütte mit einem Opfer beschäftigt: um ihn die Priester und Leviten, die Häupter der zwölf Stämme, Benaja, die Kriegshauptleute, Krieger und Volk, die zum Opferfest geladen waren. — Nach der Opferfeier erheben die Priester eine

No. 18. Danksagung zu Gott, dass er über das Volk den besten König gesetzt, in einem ernsten, andächtigen und feierlichen Chor, mit Blas-Instrumenten begleitet. Die Posaunisten, die hier die Hauptbegleitung haben, mussten mit mehr Sicherheit und weniger Rohheit blasen.

No. 19. Während Salomo noch in seinem Gebet verweilt, spricht der Hohepriester Zadok zum Volke in einem würdevollen Rezit. Der Sänger — Bass II., ein Dilettant — der seine Rolle nicht aufgefasst, rezitirte zu unsicher, detonirte, kurz, verdarb das schöne Rezit. — Nach ihm tritt Salomo begeistert auf, erzählend, wie während seines feurigsten Gebetes ihm Gott die Erfüllung seines Lieblingswunsches zugestanden. Dieses Rezitativ wurde von einem Tenoristen — Dilettant — zart und gefühlvoll vorgetragen. Besondern Eindruck machte die sich anschliessende fromme, demüthige und erhebende Arie: Schilderung in Form eines Gebets, wie Salomo sich Weisheit von Gott erflehte. — Gleich nach dieser Arie fällt der Chor der Priester, der Krieger und des Volkes ein, des Königs Wahl preisend. Der Drang der vom Dichter gehäuften Rezitative hätte den Komponisten bestimmen müssen, diesen Chor weiter auszuspinnen.

No. 20. Ein Rezit. des Zadok, vom Sänger wiederum verdorben, führt hinüber zu einem Lobgesang auf den Herrn, der seine Verheissungen treu erfüllt: ein Chor in strenger Fuge, durch künstliche Bearbeitung sich auszeichnend, und im antiken Geschmack geschrieben.

No. 21. Benaja führt seine Gattin und die Soria mit dem Knaben vor den Salomo, ihn bittend, den Streit der beiden Weiber zu entscheiden. Darauf Duett der Thirza und Soria, worin beide, als wahre Mutter, den König um geneigtes Gehör bitten.

No. 22. Soria erklärt in einem Rezitativ, Thirza habe ihr Kind im Schlaf erdrückt, und eigene sich nun den Besitz des lebenden Kindes an. Dagegen stellt Thirza den geschehenen arglistigen Raub vor, und fodert ihr Kind zurück. Beide streiten darauf für ihr Mutterrecht in einem ungestümen Duett. Die Rezitative und die beiden Duette sind in der musikalischen Darstellung der vorgehenden Handlung völlig angemessen, und wurden geschmackvoll vorgetragen. Besonders anziehend ist das letzte Duett, welches jenem No. 14. an Kunst fast an die Seite zu stellen ist. — Da die beiden Weiber nicht ablassen zu hadern, vermahnen sie die Priester und darauf der volle Chor, sich in Eintracht zu versöhnen, indem die vorgebrachten Gründe zu ungenügend seien zur Entscheidung. Dem Künstler ist es gelungen, in diesem Chor die peinliche Lage der Anwesenden zu karakterisiren, worin sie, staunend über die seltsame Klage und in banger Erwartung und innerer Verwirrung über den Ausgang der Sache, die Streitenden von der Klage abzuschrecken suchen.

No. 23. Rezit. Entscheidung Salomo's. Wie schön sonst der Tenorist gesungen, so hat er

eben hier, in der Krisis der ganzen Handlung, wo alle Kraft aufgeboten werden musste, um die gespannte Aufmerksamkeit zu befriedigen, sich nicht als Sänger bewährt. Die Nachlässigkeit und Ausdruckslosigkeit der Rezitation des Entscheidungsspruches hatte in dem dirigirenden Komponisten, auf dessen Bearbeitung durchaus nicht die Schuld zu werfen ist, eine sichtliche Bewegung und Unruhe zur Folge. — Man hat mit den seichtesten Gründen darthun wollen, der Dichter hätte nach diesem Urtheilsspruch die Soria und nicht die Thirza zuerst müssen einsprechen lassen; oder wohl gar behauptet, es hätte ein Terzett zwischen Salomo, Thirza und Soria folgen müssen. Die Nichtigkeit dieser Einwürfe liegt zu klar vor Augen, als dass sie eine weitläufige Refutation verdienten. Was war wohl der Natur und den Muttergefühlen angemessener, als nach diesem herben und herzdurchbohrenden Urtheile die von Entsetzen ergriffene wahre Mutter um Erbarmung für das Leben ihres Kindes flehen zu lassen? Thirza will den Knaben lieber ihren Mutterarmen entrissen, als getheilt sehen. Soria heuchelt darauf dieselbe innere Qual über den grausamen Urtheilsspruch, verlangt aber, wenn sie das Kind nicht allein besitzen könnte, ungesäumte Theilung. Diese Kälte der Soria musste dem Könige die Entscheidung zu Gunsten der Thirza an die Hand bieten. Beide **Rezit.** sind von dem Künstler mit den schönsten Farben ausgemalt, und von den Sängerinnen befriedigend vorgetragen worden, nur durfte Soria am Schlusse weniger zärtlich singen. — An eine durch kurze, abgebrochene Noten des Orchesters sehr karakteristische Bezeichnung des Staunens über die Kälte der Soria, knüpft sich an ein

No. 24. **Chor der Jungfrauen**, klagend über das harte Urtheil, bemitleidend das Unglück der Mütter: sehr rührend, mit wirksamen Ausdruck der theilnehmenden weiblichen Gefühle. Darauf fällt der ganze **Chor** ein in einer ernsten, bangen und schaurigen Fuge, im alten Style geschrieben. Beide Chöre wurden nicht mit der gehörigen Präcision gesungen.

No. 25. Salomo entscheidet für die Thirza als die wahre Mutter, geleitet durch die Stimme der Natur: Thirza erhält ihr Kind zurück. Der Tenorist machte in diesem **Rezit.** wieder gut, was er im Urtheile verfehlte. — Soria sieht ihren Trug aufgedeckt, erkennt die Stimme der Gerechtigkeit, und gesteht in einer rührenden **Arie** ihr Verbrechen ein; schuldbeschwert und reuevoll sucht sie Verzeihung beim Himmel. Der seelenvolle Vortrag der Sängerin, welche diese Arie vor allen übrigen ihr zugetheilten Gesangstücken geschmackvoll gesungen, wurde mit allgemeinem Beifall belohnt.

No. 26. **Rezit.** Thirza giesst ihre übervolle Brust aus über das Glück, ihr Kind wiedererhalten zu haben, welche wonnige Freude besonders in dem folgenden **Duett** sich ausspricht. An Vortrefflichkeit, besonders in der zweiten Hälfte, steht dieses Duett dem ausgezeichneten No. 8. wenig nach. Der allgemeine erfreuliche Eindruck dieses sehr trefflich vorgetragenen Duetts wurde zum Theil verwischt durch das folgende

No. 27. **Rezit.** des Zadok: Frohlocken, dass Gott einen König mit solcher Weisheit begabt dem Throne von Israel geschenkt. Wie die übrigen Gesangstücke des Zadok, so wurde auch dieses vom Sänger verdorben. Salomo, der ihn unterbricht, und Gott die Ehre giebt, leitet ein in den **Schlusschor**, Verherrlichung Gottes, welcher, durch Würde und Kraft ausgezeichnet mit einer Doppelfuge endet: „Lobsing dem Gott der Kraft und Macht und Herrlichkeit! Preis ihm und Ruhm durch Zeit und Ewigkeit!" Diese durch Kunst und Originalität vorzügliche Fuge des Werkes lässt sich den ersten Fugen der Alten an die Seite stellen. —

Einzelne Unvollkommenheiten also, deren in allen auch in den vortrefflichsten Kunstwerken aufzudecken sind, unbeachtet gelassen, ist diese neue musikalische Schöpfung, besonders in den Chören und Fugen, die durchgehends im Geiste der Alten geschrieben sind, würdig, in die Reihe der besten Oratorien neuerer Zeit zu treten. Eine vollständige Aufführung bei Gelegenheit der grossen Musikfeste, die in mehrern Städten von Deutschland gefeiert werden, würde die Vortrefflichkeit des Werkes genügend bewähren, die man in Bonn nur nach einer sehr unvollkommenen Aufführung, wie sie die schwachen Kräfte einer so kleinen Stadt gewähren kann, hat prüfen gelernt. Möge dem Künstler, der in sich die Kraft fühlte, ein so erhabenes Werk anzugreifen, und das Talent besass, es ruhmvoll auszuführen, die Gelegenheit werden, in einer grössern, musikalisch ausgezeichnetern Stadt seinen Geist freier zu entwickeln, seine Kunst mehr auszubilden, und auf der ruhmvoll betretenen Bahn mit Glück fortzuschreiten. —

Berlin, den 3. August 1829.

Zum heutigen allerhöchsten Geburtstag Seiner Majestät des Königs wurde nach **Spontini's** Festmarsch und Festchor zum Ersten Mal:

Die Braut,

von

Scribe und Auber

auf dem königlichen Theater aufgeführt und mit lebhafterm Beifall als auf dem königstädtischen aufgenommen, das diese Oper kurz vorher in Scene gesetzt hatte.

Wir behalten uns vor, in dem nächsten Stücke dieser Zeitung ausführlicher darüber zu berichten. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 15. August. —— Nro. 33. —— 1829.

3. Beurtheilungen.

Allegro di bravura pour le Pianoforte par Ig. Moscheles. Oev. 77.
Schlesinger in Berlin. Preis 10 Sgr.
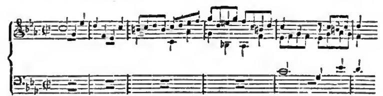
Eine vortrefflich erfundne und ausgeführte Kaprice im Styl der meisterhaften Etüden (bei Probst in Leipzig) mit denen der Künstler gewissermaassen eine neue Laufbahn begonnen — so hoch erheben sich diese Kompositionen an Tüchtigkeit der Arbeit, Würde der Haltung und Grosssinnigkeit der Erfindung. Marx.

Pharao, Oratorium von A. Brüggemann u. Friedrich Schneider. Klavierauszug bei G. Brüggemann in Halberstadt.

Nach diesen vorangeschickten Nachrichten gehn wir zu einer nähern Beleuchtung des fünften von Friedrich Schneider in Musik gesetzten Oratoriums: „Pharao," selbst über; wir halten dasselbe sowohl hinsichtlich des Textes, als dessen grossartiger, dichterisch-musikalischer Auffassung, und der Klarheit und Gediegenheit in der Arbeit, für ein in allen seinen Theilen ausgezeichnetes Produkt, und glauben behaupten zu können, dass seit dem Weltgerichte keine Tondichtung dieser Art entstanden ist, welche mit der gegenwärtigen gebührend um den Preis ringen könnte. Eine sorgfältige Durchsicht der Partitur, so wie die aufmerksame Anhörung des Werkes bei seiner Aufführung, hat uns mit demselben gänzlich vertraut gemacht, und wir bearbeiten diesen letzten Theil unsers Berichts mit um so grösserm Vergnügen, als die Erinnerung an den uns zu Theil gewordenen hohen Genuss schon an und für sich ein lebhafter Antrieb ist, Freunden und Verehrern der Kunst das Werk zu einer nähern Anschauung vorzuführen.

Der Text behandelt die Befreiung der Israeliten und den Untergang Pharao's im rothen Meere. Er hat die äussere dramatische Form, und die handelnden Personen sind: Pharao, Mehalla die Königin, Moses, Mirjam seine Schwester, und Thirza, eine Israelitin. Der Verfasser hat offenbar nicht die Absicht gehabt, ein ausgeführtes Gemälde der Handlung zu liefern, denn er hebt aus den Schicksalen der beiden Völker und aus der Karakteristik der einzelnen Personen nur die Hauptmomente hervor, und führt, um dem Zuhörer die Auffassung des Ganzen nach denselben zu erleichtern, die 4 Erzengel als Verkündiger der Zukunft, und als Vertraute der wirkenden höhern Kräfte, redend, aber den Handelnden selbst verborgen, ein. Dessenungeachtet sind Lücken vorhanden, zu deren Ergänzung von dem Zuhörer etwas zu viel verlangt wird, besonders wenn man davon abstrahirt, dass die Begebenheit als welthistorisch allgemein bekannt ist. Keinen Zweifel erleidet es aber, dass durch jene Art der Behandlung jede Länge vermieden und eine grosse Mannigfaltigkeit erreicht werden konnte, und dass dies von wesentlichem Vortheil für das Interesse der Komposition gewesen ist. — Einzelne schwächliche Gedanken und etwas Schwulst wären aus der Dichtung hinweg zu wünschen, im Allgemeinen sind aber Gedanken und Sprache edel, und das Ganze steht abgerundet und interessant da, und wird besonders durch die Anwendung guter biblischer Stellen sehr kräftig. Mehreres Einzelne berühren wir bei der nachfolgenden Beurtheilung der Musik.
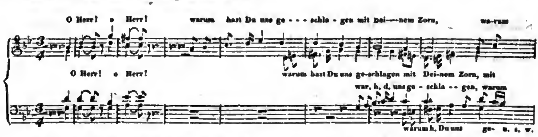
Dass das heutige Oratorium ein anderes sein müsse, als das der Händel und Bache, welches noch jetzt als Muster in seiner Art gilt, wird jeder eingestehen, der einen Stillstand in der Kunst für unmöglich hält. Friedrich Schneider ist Meister derselben klassischen Formen; aber sie sind ihm nur Grundlage seiner, von der Lebensfrische des jetzigen Seins angehauchten Gebilde; Gesang und Instrumente sind bei ihm zwei ganz verschieden wirkende Elemente; jedes eilt, mit der Blüthe der Phantasie geschmückt, auf eignem Wege zum gemeinschaftlichen Ziel; keines herrscht vor, keines ist dem andern untergeordnet. Nennen wir nach diesem noch die alles durchströmende, aus einem grossen Gemüth entspringende ausserordentliche Kraft, so glauben wir die Eigenthümlichkeit von Scheiders Oratorien bezeichnet zu haben. Am Eindringlichsten stellte sie sich im Weltgericht dar, und in derselben, vielleicht in noch grösserer Fülle ist sie im Pharao zurückgekehrt. — Die Ouvertüre beginnt mit einem schönen ausdrucksvollen Larghetto (C-moll), welches die Klage der Israeliten schildert. In seinem trauernden schwermüthigen Gange, in den immer absteigenden Figuren der Saiten-Instrumente, denen sich die Flöten, Oboen und Klarinetten imitirend anschliessen; in dem Herunterschreiten der Bässe durch halbe Töne von der Tonika zur Dominante, erkennt man die Betrübniss und den Schmerz des gebeugten, gar keiner Erhebung mehr fähigen Volkes. Je näher der Satz dem Schlusse kömmt, desto hinsterbender wird die Musik; einige kurze Crescendos erscheinen noch wie das letzte Aufflackern eines eben verlöschenden Lichtes und im Pianissimo schliesst der Satz. Nach einer Fermate beginnt die Musik mit einem Allegro con fuoco 4/4 Takt im *ff* aufs Neue. Ein paar kräftige und gewaltige Sätze werden von den sanften Stimmen der Blas-Instrumente einigemal unterbrochen; dann führt die erste Violine das Fugenthema:
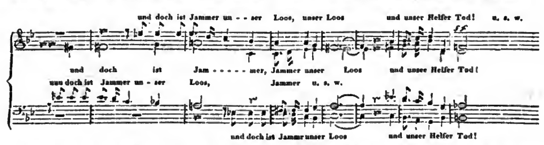


ein, welches von den übrigen Saiten-Instrumenten zuerst beantwortet und dann mit Hinzutritt der Blas-Instrumente einige Takte durchgeführt wird. Ein kurzer Satz der Blas-Instrumente dient zur Einführung eines Motivs, welches im Verfolg des ganzen Werkes mit verschiedenen Modulationen wieder erscheint, und dessen sinnreiche Anwendung zeigt, dass Schneider auch als Dichter zu fühlen versteht. Es ist das Motiv der ersten Arie des Moses: „Trau seinem Wort" u. s. w. Nach einer Modulation nach Des-dur fallen die ersten Violinen mit dem schon erwähnten Fugenthema wieder ein, nach dessen kurzer Durchführung mehrere Motive aus den Hauptmomenten des Werkes selbst, und zwar gerade aus denen, wo den Israeliten Verderben droht, eingeführt werden; aus dem Wogen und Streiten der Töne taucht aber bald wieder der Gedanke auf: „Trau seinem Wort!" welchen die Blase- und Saiten-Instrumente abwechselnd durchführen. Nach zwei Takten-Pausen erscheint nun wieder im Fortissimo der erste Satz in C-moll, das Fugenthema reiht sich ihm an, und die Musik geht nach G-dur, worauf dann ein Schluss-Satz in C-dur, Allegro Maestoso folgt. Auch dieser Schluss-Satz enthält den Hauptgedanken: „Trau seinem Wort!" u. s. w. welcher vom ganzen Orchester im Fortissimo wiedergegeben wird. — Es ist nicht zu leugnen, dass die Ouvertüre einen gewaltigen Effekt macht; sie ganz so zu verstehen, wie sie der Komponist gedacht hat, ist indessen nur dann erst möglich, wenn man durch Anhören des ganzen Werkes schon die tiefere Bedeutung der Motive aufgefasst hat. Zu bewundern ist übrigens die höchst sinn- und kunstreiche Verflechtung so vieler heterogenen Gedanken

zu einem Ganzen, so wie die herrliche und äusserst wirksame Art der Instrumentirung, Eigenschaften, in denen wir nur den vollendeten Meister erblicken können.

Nach der Ouvertüre ertönt das erste von den drei Quartetten der Erzengel, welches gleich den übrigen ohne Begleitung gesetzt ist. Aus ihrem Gesang entnimmt der Zuhörer, dass die Handlung nach den ersten Wundern, welche Pharaos Herz noch verstockt gelassen haben, beginnt. Die Tonart ist C-moll, geht aber bei den Worten: „führet er dem Frieden zu" u. s. w. auf eine herrliche und ergreifende Weise nach C-dur über. Ein kurzer Instrumentalsatz dient zur Einleitung des nächsten Chors der Israeliten: „O Herr, warum hast Du uns geschlagen mit Deinem Zorn!" u. s. w. Der Chor selbst ist wahr und tief empfunden und drückt mit klagenden und rührenden Tönen die tiefe Betrübniss des in der Sklaverei schmachtenden Volkes aus. Die Begleitung ist höchst einfach, aber voll grosser Wirkung, und die Stimmenführung im Gesange ausgezeichnet, wie es gleich die ersten Takte, die wir als Beispiele hieher setzen wollen, beweisen:



Gegen das Ende steigert sich das Gefühl immer mehr und mehr, und tritt da am Ergreifendsten hervor, wo das Volk, im Bewusstsein seiner Unschuld, des über ihn verhängten Looses gedenkt:
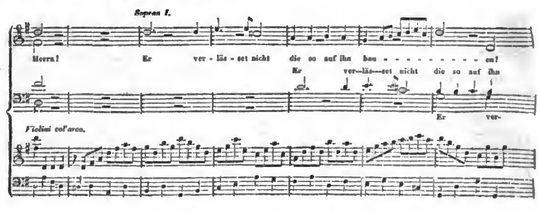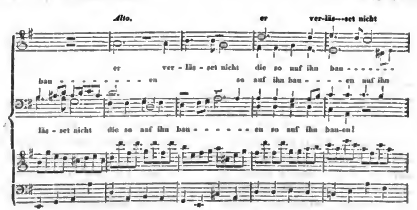


Nach einem kurzen Rezitativ der Mirjam (Alt), sucht Moses (Tenor) in einer Arie (B-dur) das Vertrauen auf Gott bei den Israeliten zu erwecken. Der Pathos, welcher anfangs im Gesange liegt, thut dem Gefühle nicht ganz wohl; er verschwindet erst da — und Innigkeit tritt an seine Stelle — wo die dem Texte nach nicht sehr bedeutenden Worte des Hauptgedankens: „Trau seinem Worte, er ist Dein Gott!" erscheinen, welche dann der Chor mit derselben Melodie aufnimmt, und in schönen, oft kräftigen Sätzen, von der Solostimme bisweilen unterbrochen, bis zum Ende hin durchführt.

No. 5. (D-dur) enthält Mirjams prophetische Verkündigung einer bessern und glücklichern Zukunft. Der Text erhebt sich hier zur wahren Poesie, und Ref. hält diesen Satz, in welchem besonders die Veränderung des Metrums sehr wirkungsreich ist, für einen der besten. Mirjam spricht zuerst in einem schönen Andante con moto, in welchem ein eigner, geheimnissvoller Geist weht, von ihrer weissagenden Kraft; sanfte Blas-Instrumente begleiten auf kontrapunktische Weise mit geschleiften Figuren ihren Gesang, welcher bald nachher in ein Andantino, $^3/_8$ Takt, übergeht, und dadurch bewegter wird. Die

Saiten-Instrumente fallen nach langem Schweigen bei den Worten: „von siebenfachem Opfer steigt der Duft!“ u. s. w. wo die Seherin von grösserer Begeisterung erfasst wird, mit einem più moto ein, und der Wechsel der Crescendo's und Diminuendo's, so wie der Eintritt der Posaunen bei den Worten: „Gestürzt ist Moab!“ ist von ergreifender Wirkung. —

Der, durch Mirjams Weissagung ermuthigte und zur Freude gestimmte Chor der Israeliten bricht nun in einen Lobgesang aus (No. 6. G-dur 4/4 Takt.): „Lobet den Herrn, denn er ist freundlich!“ — Der Gesang ist kräftig, wirkungsvoll, und bei der stets obwaltenden kontrapunktischen Stimmenbehandlung vom Anfang bis zum Ende interessant. Die Begleitung ist, so wie in allen übrigen Chören, fast ganz unabhängig vom Gesange; sie hat stets eine eigne, selbständige Melodie, welche der des Gesanges keinen Abbruch thut und sie nie undeutlich macht. Die Instrumentirung ist vortrefflich, und in sofern originell, dass die Streich-Instrumente (mit Ausnahme der Celli) mit einem, bis zur Mitte des Chors fortlaufenden Pizzicato zwischen den oft langgehaltenen Tönen der Blas-Instrumente in vollen Akkorden harfenmässig hindurch klingen. Die Celli bringen durch ihre, in Triolen einherschreitenden Arpeggien Fülle und Bewegung in die Begleitung. Erst in der Mitte des Chors treten die Saiten-Instrumente coll' arco ein, und übernehmen auf eine andere effektreiche Weise die Begleitung eines neu eingeführten fugenartigen Satzes:
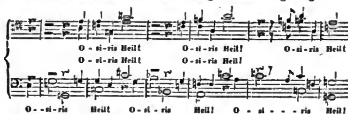




nach dessen Durchführung der Chor auf eine dem Anfange gleiche Weise geschlossen wird.

In No. 7. (Quartett in E-moll) lassen sich die Stimmen der Erzengel, die Erwürgung der

Erstgeburt verkündend, in einfachen, aber tiefgefühlten Worten und gedrängter Gedankenfolge abermals hören. Der Gesang wird nicht im strengen Zeitmaasse, sondern wie Rezitativ vorgetragen und macht einen tiefen Eindruck; nur scheint uns der Schluss in H-dur nach der kurz vorhergegangenen Berührung von C-moll etwas zu frappant. —

Der darauf folgende Chor der ägyptischen Priester (No. 8. E-moll), welche demuthsvoll die Huld und Gnade ihrer Gottheit **Osiris** anflehen, ist wieder meisterhaft. Er beginnt mit einem Bass-Solo, begleitet von Bratschen und Bässen, welche mitunter von Klarinetten und Fagotten verstärkt werden. Der erhabene, anbetende Männergesang mit seiner tiefliegenden Begleitung, ist von eigner und gewaltiger Wirkung auf das Gemüth, vorzüglich gegen das Ende hin, durch die bei den Worten: „Osiris Heil!“ im Basse angewandte Steigerung:



In einem All°. feroce (No. 9. H-moll) spricht sich **Pharaos** Zorn über den, seinem Volke widerfahrenen Verlust aus. Terzenweise auf- und wieder absteigende Achtel-Figuren im Basse bezeichnen trefflich den aufgeregten Seelenzustand **Pharaos**; eben so ist die Begleitung der übrigen Instrumente karakteristisch und eindringlich, nur scheint es uns fast, als sei jene vom Komponisten mehr berücksichtigt als der Gesang selbst, welchem letztern wir mehr Melodie wünschten. Weit ansprechender und reicher ist diese in dem nun folgenden Andantino (H-dur), wo die Leidenschaft **Pharaos** mehr in die Schranken einer stillen Trauer zurücktritt. Auch was Deklamation betrifft, finden sich hier höchst gelungene Stellen, z. B.

Ist sündlich, dass E-gyptens Lan-de ge-dient, was seinen Schutz em-pfing?

Nach den Worten: „gieb mir ein Zeichen, und die Bande“ u. s. w. tritt der Priester Chor sehr wirkungsvoll hinzu, und das Männliche und Edle der Cello-Begleitung verleiht dem Ganzen einen eigenen Reiz. Der Text ist der Situation angemessen, aber nicht ohne Reimzwang.

No. 10. (All°. con fuoco, E-dur) gehört sowohl hinsichtlich des Textes als der Komposition zu den ausgezeichnetsten Piecen. Der erstere ist freilich etwas zu bilderreich für den Ausdruck des Schmerzes und der Verzweiflung. **Mehala's** (Sopran) wilder Schmerz, so wie die stellenweis ausgedrückte sanftere Wehmuth ihres blutenden, durch den Tod des blühenden Kindes zerrissenen Mutterherzens konnte nicht herrlicher und treffender bezeichnet werden. Aus der zärtlichen Erinnerung an ihren Liebling wird sie aufgeschreckt durch den Hinblick auf seinen Leichnam; Posaunen und Blas-Instrumente bezeichnen mit einigen kräftigen Akkorden den Moment des Gewahrwerdens und geben dem Gesange, der von jenen Instrumenten mehrmals unterbrochen wird, einen schauerlichen Anstrich. Zuletzt wird das Gefühl der Rache, zu welcher Mehala den König auffodert, wieder das vorherrschende; verminderte und übermässige Intervallen-Fortschreitungen bezeichnen treffend die neu aufflammende Leidenschaft, deren Stärke erst in den beiden letzten Takten bei den Worten: „zermalme sie!“ einigermaassen gebrochen wird; die Musik löst sich nach und nach in Pianissimo auf, worauf dann ein kurzes, aber kräftiges Ritornell den folgenden Chor der Aegypter (No. 11.) „Gieb Rache uns,“ einleitet. Die letzten, ohne Gesang dastehenden in pp. sich auflösenden acht Takte in der Arie, hätten wir eigentlich nicht dahin gewünscht,

sondern es lieber gesehen, wenn das Ritornell zum nächsten Chore durch einen nur ganz kurzen, crescendirten Uebergang, oder durch eine Fermate, sich unmittelbar derselben angeschlossen hätte; dadurch würde unsrer Meinung nach, der innere Zusammenhang der Arie mit dem Chore hervorgetreten, und das Ganze vielleicht wohl noch wirkungsvoller geworden sein.

(Schluss folgt.)

4. Berichte.

Die Tonsprache,

erfunden vom

Organisten Doll

in Neukirchen bei Eutin.

Meinen Gruss an alle deutsche Künstler und Kunstkenner; meinen Glückwunsch zu jeder nützlichen sinnreichen Erfindung. Dass die Musik mit Recht eine Tochter des Himmels zu nennen ist, dass sie mit zauberischer Gewalt auf uns wirkt, dass sie den Krieger gegen die nahenden Todesgefahren ermuthigt und begeistert, dass sie die schönsten Gefühle und die lieblichsten Empfindungen in uns erzeugt; dass sie unsere Andacht erhöht und die Herzen gleichsam dem Himmel näher bringt, alle diese und anderweitige herrliche Einwirkungen der Tonkunst sind keinem unbekannt. Dass man aber durch Töne, durch ein fliessendes, rasches, melodisches Spiel gleichsam mit Jemand sprechen, dass man durch ein solches Spiel Jemandem eben so richtig als durch die mündliche Sprache Aufsätze in die Feder diktiren kann: dies ist gewiss eine neue höchst bewundernswürdige Erscheinung in der musikalischen Welt, welche jeder Kunstfreund, besonders jeder Deutsche entzückend vernimmt; wozu jeder dem deutschen Erfinder (vorausgesetzt, dass die Tonsprache auf einem reinen musikalischen Grunde beruhe) aus voller Seele Glück wünscht. Der Organist Doll hat, laut den von uns gesammelten Berichten seither in Schleswig und Holstein, in Lauenburg, Lüneburg, Hamburg und Lübeck bereits an 40 öffentliche Vorstellungen mit seiner Tonsprache gegeben und fast überall mit seiner Kunst Bewunderung und Erstaunen erregt. Grosse Musiker versichern, dass sie das Verfahren des Herrn Doll nicht begreifen. Sein Vortrag auf dem Fortepiano ist durchaus rasch, phantasiereich und melodisch; man bemerkt überall in demselben keine markirte oder besonders bezeichnete Töne, welche der Tochter Doll etwa zum Maasstabe dienen könnten; sondern das ganze Spiel athmet üppige Fülle. Zu keiner Aufgabe, welche das Publikum ihm vorlegt, ist irgend eine Vorbereitung erfoderlich, sondern jede wird sogleich ohne Anstand ausgeführt, und die Tochter bringt nach Maassgabe des gedachten Spiels alles richtig und fast so schnell zu Papier, als ob die Worte ihr mündlich vorgesprochen wären. Kurze Sätze giebt sie mitunter, selbst wenn sie dem Spiel ihres Vaters nur in der Ferne in einem Nebenzimmer zuhört, auf der Stelle, ohne eine Feder anzusetzen, mündlich zurück, gleichsam als ob dieselben ihr mündlich zugerufen wären. Mit gleicher Fertigkeit löst sie Aufgaben aus fremden, ihr völlig unbekannten Sprachen. Die Tochter verräth bei diesen Auflösungen weder Unruhe, noch Aengstlichkeit, oder nur besondere Aufmerksamkeit, sondern scheint vollkommen unbefangen; auch trägt sie grosse Klaviersachen meisterhaft vor, sie stimmt Fortepianos und Orgeln schnell und gut, und singt alles vom Blatt. (In der That sehr viel für ein so zartes Alter.) So lauten die fast einstimmigen Lobeserhebungen über die Tonsprache, und wahrlich dieses Lob klingt hoch! Andere Berichte indess lauten minder günstig. So heisst es unter andern: Herr Doll begebe sich gewöhnlich schon mehrere Stunden vorher in den zu seiner Vorstellung bestimmten Saal, und treffe dort, sich verschliessend, gewisse mechanische Einrichtungen, ohne deren Beihülfe er nicht im Stande sei, Aufgaben zu lösen. Wäre dies wirklich der Fall, so hätte die musikalische Welt Ursache es zu bedauern, dass eine Erfindung, von welcher im Felde der Musik allerdings grosses Licht zu hoffen stand, nichts weiter gewesen sei, als ein künstlicher Betrug, welcher nicht lange unentdeckt bleiben dürfte. So vernehmen wir aus Neustadt, dass Herr Doll dort keine einzige Aufgabe richtig gelöst habe, sondern mit allen stecken geblieben sei, und zwar aus dem Grunde, weil seine zu späte Ankunft daselbst ihn verhindert habe, seine

gewöhnlichen Vorkehrungen im Saale zu treffen; das Publikum sei höchst unzufrieden auseinander gegangen, und Doll habe sich mit der unrichtigen Stimmung des Instruments zu entschuldigen gesucht. Die Tonsprache hat bereits ein zu hohes Interesse erregt, als dass nicht viele wünschen sollten, über die ebengedachte Neustädter Vorstellung wahren Aufschluss zu erhalten und diesen würde wohl Niemand besser geben können, als ein Mann, der in der musikalischen Welt in sehr hohem Ansehn steht, nämlich der Herr Pastor Jungklausen in Krempe, welcher der gedachten Vorstellung beigewohnt haben soll und solchem nach durch eine öffentliche Anzeige darüber sich das kunstliebende Publikum sehr verbinden könnte. Auch in Itzehoe und Pretz fiel Herr Doll laut eingegangenen Berichten mit seiner Tonsprache völlig durch; so auch in Hamburg im Apollo-Saal, wo Herr Methfessel selbst seine Missbilligung laut darüber zu erkennen gab, dass keine einzige Aufgabe richtig ausgeführt ward.

Einige sind der Meinung, die Tonsprache könne beim Militair eine vortheilhafte Anwendung finden; andere bestreiten dies aber; darin stimmen endlich alle überein, dass das Gehör der Tochter zu einer fast unglaublichen Feinheit ausgebildet sei.

Nachdem wir nun vorstehend dasjenige, was uns über die Tonsprache aus verschiedenen Quellen zuging, lieferten, erlauben wir uns, unsere Ansichten über diese Kunst frei auszusprechen. Beruht die Tonsprache auf einem reinen musikalischen Grunde, dienen dem Fräulein Doll bei den Auflösungen keinerlei Befehle, sondern ist das Spiel ihres Vaters ihr einziger Maasstab: dann ist diese Kunst unstreitig eine der sinnreichsten und kann in musikalischer Hinsicht überaus nützlich werden; dann, gern wiederholen wir es, wünschen wir als Deutsche dem deutschen Erfinder aus voller Seele Glück; denn von einer allerdings zu erwartenden Vervollkommnung dieser Kunst dürfte das kunstliebende Publikum hohe Genüsse und weiterhin eine Vervollkommnung der Musik hoffen. Wenn es Doll durch eine Methode, welche er sich selbst schuf, gelang, das Gehör seiner Tochter so ausserordentlich auszubilden, so würde die früher oder später zu erwartende Mittheilung dieser Methode der musikalischen Welt Gewinne bringen. Vielleicht ist das rechte Mittel zur wahren Ausbildung des Gehörs noch unentdeckt. Mancher junge Musiker, von dem behauptet wird, dass er es in der Musik schon weit gebracht habe, versteht oft keine Saite, geschweige ein Instrument zu stimmen, und weiss eben so wenig eine Abstufung der Töne, als eine Note zu treffen. Was die Tonsprache selbst betrifft, so dürfen wir behaupten, das es der feinen Welt einen wahren Hochgenuss darbieten würde, in einem wohl geordneten Konzerte durch die Sprache der Töne die schönsten Stellen aus unsern deutschen Dichtern vortragen zu hören. Wie unendlich mehr Aufmerksamkeit würde man einem solchen Vortrage der Musik widmen! wie sehr würde bei einem solchen Vortrage die Selbständigkeit jedes einzelnen beschäftigt und in Anspruch genommen! ein solches Konzert würde zugleich auf eine eigenthümliche Weise eine Musikschule werden. Welch eine Wirkung würde die Orgel, in welcher Schönheit und Kraft sich so lieblich einen, auf die Gemeinde hervorbringen durch einen Vortrag von Psalmen und biblischen Sprüchen in der Tonsprache! Freilich würden solche Vorträge den meisten Mitgliedern einer Gemeinde, so lange der Unterricht in der Musik nicht so allgemein würde, als der Unterricht im Lesen, unverständlich sein; gleichwohl würde darin ungemein viel Anziehendes liegen, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass solche Orgelvorträge einen fleissigern Kirchenbesuch veranlassten. Endlich würde es auch für angehende Musikschüler den höchsten Reiz gewinnen, wenn sie durch zunehmende musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten zugleich fähiger würden, sich mit einander in der Ton sprache zu unterhalten.

Dies wären unsers Bedünkens die nächsten Resultate, welche von der Tonsprache, sobald dieselbe auf einem reinen musikalischen Grunde beruht, erwartet werden dürften.

Nachschrift.

Die Pariser Zeitschriften verkünden schon seit einigen Monden eine Erfindung gleicher

Tendenz von einem Herrn Sucre und frohlocken darüber, dass endlich das innerste Herz der Musik ergründet und ihr Ausdruck zu einer evidenten Bestimmtheit gesteigert sei. Welch ein Vortheil besonders für die Oper! Man wird die Töne verstehen, wenn man auch die Worte nicht versteht. Der Liebhaber wird seiner Angebeteten nicht blos die Pulse des Herzens, sondern auch die der Börse vormusiziren können; man wird Hegels Philosophie, wie sonst die orphische, singen; Hitzigs Zeitschrift für Kriminalrecht wird auf der Königstadt und Professor Gans Erbrecht der Chinesen in der Singakademie aufgeführt werden.

Es bedarf nur einer kleinen Verständigung, um — die Signale zu kapiren, so ist die allgemeine Sprache per c, d, e, f, g, a, h, c, gefunden. So hatten die Römer den Kunstsinn der Griechen weit überflogen und in ihrem Bathyll u. a. es gar dahin gebracht, alle ihre müssigen Einfäile pantomimisch an (oder mit) den Fingern herzuerzählen *). Die französichen Behörden nehmen aber die Sache praktisch und wollen Herrn Sucre's Musik als Flottenkommando einführen.

M.

5. Allerlei.

Paris.

Am 3. August ist „Guillaume Tell," Oper von Rossini, in Scene gegangen und hat die die Dilettanti nicht blos entzückt, sondern auch über alle Erfolge der deutschen Oper in Paris getröstet. „Seht da," rufen sie mit triumphirenden Blicken den Beethovianern zu, „seht da den Komponisten Italiens, den Ihr in Eurem neuen Rausche nur den Zuckerbäcker zu nennen wagtet. Es hat nur seines Entschlusses bedurft, und er vereinigt die „austérité" des alten Gluck und die Subtilitäten des Beethovenschen Orchesters mit der Süssigkeit und dem originalen „charme" seiner vaterländischen Muse. Doch, was sagen wir: vaterländischen! Sein Vaterland ist überall, wo es Kehlen und Herzen giebt: in den Negerplantagen, in den Goldwäschen Guinea's, wie in unsern Salons; wie der chinesische Thee ist Rossini's Musik die Würze der feinen Societät in allen Welttheilen. O süsser Rausch der Blonden! *)

Vorzüglich gerühmt wird der Chor der Verschwornen auf dem Rhigi, der an „verve" und Ausdruck der stärksten Wuth den Chor der Verschwornen in Spontini's „Cortez" weit übertreffen soll, so wie die preghiera Tells. Wäre es dem Dichter möglich gewesen, einen feuerspeienden Berg anzubringen, oder, (nach dem Vorschlag eines hohen Kunstfreundes, eine Seeschlacht) so zweifelt man nicht, dass Aubers „Stumme" übertroffen worden wäre. S......ke.

(Einen ausführlichen Bericht erwarten wir binnen Kurzem von unserm Pariser Correspondenten.)

Notizen.

(God save the King.) Nach neuesten Mittheilungen und Untersuchungen über den bisher zweifelhaften und viel bestrittenen Ursprung dieses berühmten Volksliedes (in einem Werke von Richard Clark über die Geschichte und den Ursprung religiöser Gesänge) soll dasselbe Ben John zum Dichter und den Dr. John Bull aus Cambridge zum Komponisten haben. Patriotische Schneider sollen es — seltsam genug — zum ersten Male gesungen haben, und zwar bei einem Gastmahl, das sie zu Ehren König Jacob I. aus Freude über die entdeckte Pulververschwörung anstellten. Nachdem es darauf wieder in Vergessenheit gerathen, kam es im Jahre 1745 bei Gelegenheit der schottischen Empörung zuerst wieder auf das Drurylane Theater, so dass es seitdem nicht wieder verschollen, und auch den Berlinern von der mächtigen Stimme der Catalani noch im Herzen und in den Ohren ist.

Paganini

ist wieder hier gewesen. Schon wollte man sich um die Billetts streiten, da wurde Alles zu Wasser und Paganini reiste nach Ems. Hoffentlich kehrt er später ernstlicher zurück.

Auch Herr Bohrer (früher mit seinem Bruder, dem Violoncellisten unser hochgeschätzter Mitbürger) spielt ganze Variationen auf der G-Saite, die er in *a* stimmt. Warum thut er's? — Warum es Paganini thut, wissen wir.

*) Vergl. Charinomos von Seidel. Th. 1. S. 252.

*) — ? — muss falsch übersetzt sein. Anm. d. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei ein literarisch artistisch musikalischer Anzeiger No. 9.)

Verzeichniss von Musikalien,

welche
bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen,
in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,
No. 9. unter den Linden No 34. zu haben sind. Den 11. August 1829.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, dem Berliner Conversations-Blatte, und dem Freimüthigen beigelegt.

Ankündigung.

GROSSE PASSIONSMUSIK

nach dem Evangelisten Matthäus,

von

JOHANN SEBASTIAN BACH.

1. In Partitur.
2. Im vollständigen Klavierauszuge.

Seit einem Jahrhundert ist Johann Sebastian Bach der grösste Harmoniker und Contrapunktist, das Muster für alle Tonkünstler, die grösste Zier vaterländischer Tonkunst genannt worden, und man hat nur wenige und zwar untergeordnete Werke zur Rechtfertigung dieses grossen Ruhmes aufzuweisen gehabt.

Das vorgenannte Werk, seine grösste Schöpfung, ist nicht nur vollwichtiger Zeuge der höchsten Kunst und Erfindungsgabe, die sich je in den Musikwerken irgend einer Nation kund gegeben, sondern offenbart auch den erhabenen Geist, der so reiche Kräfte beseelt hat. Es ist die tiefste wahrhaft evangelische Begeisterung, das Leben des grössten Künstlers in der Idee und für die Idee der Religion Jesu, die dieses Werk geschaffen, und hundert Jahre lang einer christlich religiöseren Zeit, als die eben vergangene, aufbewahrt hat, Allen zu höchster Erbauung und Bestärkung, den Künstlern aber das reinste und erhabenste Muster für ihr Bildungsstreben und für ihre wahre Künstlerpflicht.

Ein Jahrhundert, das fast alle Formen der Tonkunst sich verwandeln gesehen, hat die Neuheit und Frische dieser grossen Passionsmusik so wenig angetastet, dass noch jetzt kein irgend wesentlicher Zug des grossen Ganzen anders entworfen werden könnte, als damals. Das bezeugte der Erfolg dreier Aufführungen, die unter Leitung des Herrn Felix Mendelssohn Bartholdi und nach ihm unter der des Herrn Professor Zelter im Frühling dieses Jahres in Berlin veranstaltet worden, zu denen Tausende von Zudrängenden keinen Zugang finden konnten, die Zuhörer aber im höchsten Enthusiasmus bekannten, nie etwas Aehnliches erlebt, nie die Hoheit und Heiligkeit der Religion Jesu aus Tönen so vernommen zu haben.

Unserem früheren Versprechen gemäss erscheint nun im Laufe dieses Jahres von diesem Werke:

1.

die vollständige Partitur,

2.

der vollständige Klavierauszug.

Die Partitur, welche über 400 grosse Platten stark sein, und der Würde des Inhalts gemäss ausgestattet werden soll, wird im Ladenpreis 18 Rthlr. kosten; um sie jedoch so viel wie möglich auch unbemittelten Musikern zugänglich zu machen, wird bis zum Erscheinen des Werkes ein Pränumerationspreis von 12 Rthlr. festgesetzt; auch die Pränumeration in zwei Hälften zu je 6 Rthlr. (für den ersten gleich nach seiner Vollendung auszugebenden, und den zweiten ungesäumt nachfolgenden Theil) angenommen werden.

Den Preis des Klavierauszuges können wir noch nicht genau bestimmen; er wird ungefähr 5 bis 6 Rthlr. betragen. Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Pränumeration an.

Die Liste der resp. Subscribenten wird dem Werke vorgedruckt und erlauben wir uns daher die Bitte, die Namen möglichst deutlich zu schreiben.

Berlin, August 1829.

Im Verlage der

SCHLESINGER'schen Buch- und Musikhandlung,
unter den Linden No. 34.

Bei G. Basse in Quedlinburg ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen Deutschlands (in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung unter den Linden No. 34.) zu haben:

Die in der evangelischen Kirche gebräuchlichen Choralmelodien

für vier Männerstimmen, Chorgesang, so wie für drei Knaben- und eine Männerstimme, nebst einem bezifferten

Choralbuche für Orgel oder Pianoforte.

Zur Beförderung des vierstimmigen Choralgesangs auf Gymnasien, in Stadt- und Landschulen, beim öffentlichen Gottesdienste, so wie bei häuslichen Andachten. Eingerichtet von *J. H. Göroldt.* 1ste Lieferung (62 Choräle enthaltend). 15 Bogen. Quer-Octav. Schreibpapier. Preis: 1 Rthlr. 15 Sgr.

Dieses Choralbuch wird sämmtliche in der evangelischen Kirche gebräuchliche Melodien enthalten. Die Choräle sind, ihrem Zwecke gemäss, in reiner, einfacher Harmonie ausgesetzt, und die Intervallen, besonders in den Mittelstimmen, sind leicht. Um die Anschaffung dieses Werkes zu erleichtern, erscheint es in Lieferungen von gleicher Bogenzahl. Die 1ste Lieferung enthält 62 der gebräuchlichsten Choräle; die binnen Kurzem erscheinende 2te Lieferung wird 54 dergleichen in gleicher Bogenzahl enthalten. Damit man ohne grosse Kosten mehrere Exemplare anschaffen kann, um den Sängern ihre Stimmen sogleich vorlegen zu können, ist ein so billiger Preis gestellt, dass dieselben dafür nicht abgeschrieben werden können; zu diesem Zwecke ist auch das Ganze auf starkes, gutes Schreibpapier gedruckt, damit die Hefte durch den Gebrauch nicht so leicht abgenutzt werden. Auch das gewählte Format in Quer-Octav ist der Bequemlichkeit angemessen.

Obgleich diese Choralmelodien erst seit wenigen Wochen erschienen sind, so ist doch ihr Nutzen und ihre Brauchbarkeit schon öffentlich anerkannt, und namentlich sind dieselben von dem hohen Oberpräsidio der Provinz Sachsen den Herren Direktoren der Gymnasien und Seminarien bestens empfohlen worden.

Ankündigung für Theater-Direktionen.

Im Laufe des nächsten Monats wird der Klavier-Auszug der neuen grossen Oper: „Wilhelm Tell," in 4 Acten, mit Ballets; Musik von Rossini, mit Verlags-Recht bei den Unterzeichneten erscheinen. Das Gedicht ist von dem geschätzten Dichter Jony, und die deutsche Uebersetzung und Unterlegung wird durch Herrn Th. v. Haupt und Herrn Jos. Panny besorgt. — Nur durch Uebereinkunft mit dem Pariser Verleger, welcher keine Versendung der vollständigen Partitur nach Deutschland macht, wird es möglich, die Partitur mit untergelegtem deutschen Text nebst Textbuch und den gestochenen Klavier-Auszug um den mässigen Preis von Fl. 66 in 24 F. Fuss zu erlassen. Jene deutsche Theater-Direktionen, welche nur die Partitur mit französischem Text zu haben wünschen, können diese bei uns für die Hälfte des Ladenpreises beziehen.

Mainz, im Juli 1829.

B. Schott's Söhne.

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34., ist erschienen und zu haben:

Die Braut.

(La fiancée.)

Oper in 3 Acten. Musik von

D. F. E. Auber.

Klavier-Auszug mit deutschen und französischen Worten.

Der deutsche Text vom Herrn Baron v. Lichtenstein.

Der deutsche Text ist für das Königliche Theater in Berlin angefertigt und auf den meisten übrigen deutschen Bühnen gegeben worden. Alle Gesangstücke der Oper sind einzeln zu verschiedenen Preisen zu haben.

Verzeichniß von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

No. 9. unter den Linden No. 34, zu haben sind. Den 11. August 1829.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Bei Ferd. Rubach in Magdeburg ist erschienen:

Kurzes Fremdwörterbuch

der gebräuchlichsten aus der Fremde bei uns eingeschlichenen Wörter, zur Sprachreinigung und Bereicherung, so wie zum Verstehen der Zeitungen rc., erklärt und verteutscht, zum Theil auch dem Teutschen verähnlicht. Von C. W. Heinzelmann.

(13⅞ Bogen. Preis 15 Sgr.)

Dies Werkchen soll keinesweges den verdienstlichen Werken eines Petri, Heise rc. in den Weg treten, sondern blos diejenigen Wörter enthalten, welche noch in gewöhnlichen Leseschriften vorkommen, und die jeder etwas Gebildete richtig lesen und verstehen muß. Hiezu ist nicht nur die Aussprache, sondern auch der Sylbenton nöthigenfalls genau bezeichnet. Ferner ist jedes fremde Wort zuerst ganz kurz stammkundlich erklärt, und dem Teutschen zum leichtern Verstehenlernen verähnlicht, auch die geschichtliche Ableitung eines Wortes stets kurz berührt.

Eröffnung eines neuen Kunstmagazin's

von

Karl Jügel,

Buch- und Kunsthändler in Frankfurt a. M., im Belli'schen Hause.

Hiermit gebe ich mir die Ehre, dem verehrten Publikum die Erweiterung meines bisherigen Etablissements und die Eröffnung eines neuen, besonders für Kunst-Ausstellungen bestimmten Lokals, ergebenst anzuzeigen.

Indem ich darin mein eigenes, nicht unbedeutendes Assortiment von Oelgemälden, Kupferstichen, Lithographieen und anderen Kunst-Gegenständen ausstelle, erbiete ich mich zugleich, alle gehaltvollen Arbeiten der Herren Künstler darin aufzunehmen, welche dieselben hier zum Verkauf zu bringen geneigt sind. Es ist mein Wunsch, auf diese Weise eine fortwährende öffentliche Kunst-Ausstellung zu unterhalten und sowohl meine stets zunehmenden Verbindungen, als auch die vortheilhafte Lage meines neuen Lokals und der beständige Zusammenfluß von angesehenen Fremden in hiesiger Stadt, lassen erwarten, daß auf diesem Wege manches gediegene bis daher zu wenig bekannt gewordene Kunstwerk einen Käufer finden, oder seinen Meister in Berührungen setzen werde, die ihm früher oder später reelle Vortheile bringen können. Eben dieses Erbieten gilt auch allen Besitzern von werthvollen Kunstwerken, welche dieselben aus der Hand zu veräußern wünschen und dazu meine Vermittelung benutzen wollen. Portofreie Anfragen in dieser Beziehung werde ich umgehend beantworten und meine näheren Bedingungen mittheilen.

Ich empfehle bei dieser Veranlassung auf's neue mein wohlassortirtes Lager der besten Werke der deutschen und besonders der ausländischen Literatur. Funfzehn von mir über die letztern nacheinander herausgegebene Verzeichnisse enthalten eine vollständige Uebersicht des Interessantesten, was in neuerer Zeit in der französischen, englischen, italienischen und spanischen Sprache erschienen ist, und meine ausgedehnten Connexionen im Auslande setzen mich in den Stand, alle Aufträge in dieser Beziehung auf das schnellste und billigste zu besorgen. Jedem Literaturfreunde, der sich direct an mich wendet, stehen die Verzeichnisse meiner Vorräthe gratis zu Befehl, und darf man auf die pünktlichste und reellste Besorgung der mir anvertrauten Aufträge rechnen.

Erholungsstunden 1829.

Mit Beiträgen von Adrian, G. Döring, A. Gebauer, Mosengeil, W. Müller, Näney, Fr. Rückert, Schacht, J. Schoppenhauer, Starklof, Weisflog, Zehner, Zschokke u. A.

Preis des Jahrgangs von 12 Heften, mit Kupfer- und Musik-Beilagen, 5 Rthlr. oder 7 Fl. 30 Kr.

Das sechste Heft ist versandt, und das siebente folgt nächstens. Alle Buchhandlungen und Postämter nehmen Bestellungen hierauf an (in Berlin, die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung unter den Linden Nr. 34.) Es besteht keine wohlfeilere gehaltvolle belletristische Zeitschrift wie diese.

J. D. Sauerländer.

In der Hinrichs'schen Buchhandlung in Leipzig ist erschienen:

Jahrbücher der Geschichte und der Staatskunst.

In Verbindung mit mehreren (41) gelehrten Männern herausgegeben von K. H. L. Pölitz.

1829. 1ster Band. (42 Bogen in gr. 8.) Der Jahrgang in 2 Bänden 6 Rthlr.

Dieser Band enthält 21 Abhandlungen von Bretschneider, Eisenbach, Emmermann, Gebhardt, Hasse, Jordan, Justi, Martin, Münch, Perthes, Pölitz, Rau, Schneller, Schulze, Voigt, Weitzel, Zachariä, und 36 Recensionen neuer Werke.

Bei mir ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

Tagebuch, auf einer Reise durch einen Theil von Bayern, Tyrol und Oestreich, von der Verfasserin der Erna, Felicitas, Amadea, dem Römhildsstift rc. 8. 1 Rthlr. 10 Sgr.

Vogel, C., Oswald und Aennchen. Idyllisch-romantisches Gedicht. gr. 8. geh. 20 Sgr.

— der Verlobungstag. Eine Idylle. gr. 8. geh. 15 Sgr.

Wahrheit ohne Dichtung. Erzählungen aus meinem und Andern Leben. Herausgegeben von H. von L—m. Zwei Bändchen. 8. à 1 Rthlr. 15 Sgr. — 3 Rthlr.

Der Herausgeber hat diese Erzählungen theils nach Ereignissen aus seinem eigenen Leben, theils nach den mündlichen Mittheilungen mehrerer gebildeten Badegäste, welche im Sommer 1827 mit ihm gleichzeitig das Bad Brückenau gebraucht, und dort vereinigt hatten, sich wechselseitig etwas Wahres aus ihrem, oder aus dem Leben eines ihrer Bekannten zu erzählen, um dadurch neuen Stoff zu interessanten Gesprächen ꝛc. zu erhalten, zusammen getragen, und glaubt nun durch die Herausgabe derselben allen Lesern eine angenehme und lehrreiche Unterhaltung zu verschaffen.

(Inhalt des ersten Bändchen: Erinnerungen aus der frühern Jugend, oder Geschichte eines Unmündigen; die Schicksals-Eiche; Xaver von Neaufort; der Ruf der Sterbenden. — Inhalt des zweiten Bändchen: Die Brautschau [Momente aus dem Leben eines jungen Kaufmanns]; Adalberto Cäsarelli und Ninon von Emb; der Irländer in Paris 1815; Sein Schuß trifft das Herz; die Uhr und die Gemsenjagd bei Tegernsee; die Zigeunerin.)

Neustadt a. d. O., Juli 1829.

J. K. G. Wagner.

In allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung unter den Linden Nr. 34) ist zu haben:

Die deutsche Geschichte

für Bürger- und Volksschulen, wie auch für den Selbstunterricht.

Von

G. E. A. Wahlert,

Rector der höhrern Bürgerschule in Lippstadt.

Düsseldorf, bei J. E. Schaub.

207 Seiten in 8. 15 Sgr. oder 54 Kr.

Der Verfasser dieses äußerst zweckmäßigen Werkchens beginnt mit der Schilderung unseres Vaterlandes vor 1800 Jahren, und führt dessen Geschichte durch alle Perioden bis auf die neueste Zeit fort. Alles Ueberflüssige ist entfernt und von dem Wesentlichen vermißt man nichts; auch auf die benachbarten Völker werden, wo sie mit den Deutschen in Collision gerathen, lichte Blicke geworfen. Das Schriftchen ist daher Lehrern, so wie Jedem, der die deutsche Geschichte rasch überblicken und auf diesem soliden Fundamente weiter fortbauen will, zu empfehlen.

Der Druck ist gut und der Preis billig.

Bei F. H. Nestler in Hamburg ist so eben erschienen, und in allen Buchhandlungen Deutschlands und der Schweiz (in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

Die Welt und Hamburg. 1829. Universelle Panoramen in Fibel-Reimen für Kinder, die aus der Fibel sind. Nicht — von — Saphir. Elegant geheftet. Preis 7½ Sgr.

Dies Werkchen, worin Witz und Laune sich mit gedrungener Kürze und treuherziger Naivetät so glücklich vereinigen, wird gewiß ohne daß es hierzu einer besonderen Empfehlung und Anpreisung bedürfte, von jedem Leser beifällig aufgenommen und nicht unbefriedigt aus der Hand gelegt werden.

Bei mir ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

Erzählungen, neue, für den Bürger und Landmann. gr. 12. geh. 11¼ Sgr.

Für wenige Groschen findet der Bürger und Landmann in diesen Erzählungen nicht allein eine angenehme Unterhaltung, sondern gewiß auch manche wünschenswerthe Belehrung; und ich bin fest überzeugt, daß Niemand dieses reichhaltige Werkchen unbefriedigt aus der Hand legen wird.

Neustadt a. d. O., Juli 1829.

J. K. G. Wagner.

An alle Buchhandlungen (in Berlin an die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung unter den Linden Nr. 34.) wurde versandt:

Die Hohenstaufen.

Ein Cyklus von Tragödien, von Grabbe.

1ster Band. 8. geh. 1 Rthlr. 10 Sgr.

Auch unter dem Titel:

Kaiser Friedrich Barbarossa.

Wenn die früheren Schriften des Verfassers dieser Tragödie, dessen dramatische Dichtungen sowohl, als sein kürzlich erst erschienener Don Juan und Faust sich bereits einer so allgemeinen Theilnahme von Seiten des Publikums zu erfreuen hatten, so dürfen wir diese günstige Aufnahme von dem gegenwärtigen Stücke, das den Beginn einer Reihe von Tragödien macht, die die Geschichte des deutschen Kaisergeschlechtes der Hohenstaufen umfassen, um so mehr hoffen, als der Verfasser zum Gegenstand desselben einen Stoff gewählt hat, der an sich schon ein so hohes Interesse darbietet. Wohl sind es große Anforderungen, die und mit Recht an den Unternehmer eines solchen Werkes gemacht werden, und mehr als gewöhnliche Gaben des Talentes erheischt dessen Ausführung. Die Stimme des Publikums wird entscheiden, in wiefern der Verfasser seiner Aufgabe in dem vorliegenden ersten Bande genügt hat, und was es sich von der Fortsetzung und Durchführung dieses Unternehmens versprechen darf.

Unser Dichter hat das Ganze von dem Beginn des Glanzes des Hohenstaufischen Kaiserhauses mit Kaiser Friedrich Barbarossa an, bis zum Untergange desselben mit Conradin, auf 8 Tragödien berechnet, und können wir die Zusage geben, daß der 2te Band, Kaiser Heinrich VI., mit dessen Bearbeitung der Verfasser jetzt beschäftigt ist, zu Ende dieses Jahres erscheinen wird, und so die übrigen in kurzen Zwischenräumen. Indeß sind die Käufer des 1sten Bandes nicht an die Abnahme der Fortsetzung gebunden.

Frankfurt a. M., im Juli 1829.

Joh. Christ. Herrmann'sche Buchhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.
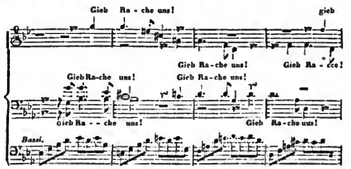
Den 22. August. —— Nro. 34. —— 1829.

3. Beurtheilungen.

Pharao, Oratorium von A. Brüggemann u. Friedrich Schneider. Klavierauszug bei G. Brüggemann in Halberstadt.

(Schluss.)

Der nun folgende Chor (C-moll), in welchem die Aegypter von Pharao Rache begehren, ist meisterhaft und gehört zu den Glanz-Punkten des Werkes. Die Leidenschaft des Volkes hat den höchsten Grad erreicht, und drückt sich in kurzen, aber kräftigen Sätzen, durch frappante Modulationen nnd durch die höchst karakteristische und wirkungsvolle Instrumentirung trefflich aus. Das Thema: „Gieb Rache nns" bildet das Hauptmotiv und erscheint mit einem andern: „Das Blut der Unschuld schreit su Dir" in den mannigfaltigsten Gestaltungen und Verschlingungen. Die Bässe sind von unbeschreiblicher Kraft und Gewalt, vorzüglich in der Mitte des Chors, wo sie in Achtel-Figuren einherschreiten:



Nicht minder grossartig und effektvoll ist das darauf folgende Rezitativ (No. 12. Es-dur), worin Moses, Schonung für sein Volk erzielend, den König an die vielen Plagen erinnert, von denen bereits sein Land heimgesucht sei. An Mosi's Drohung, dass der Herr den Tod der Seinen zweifach rächen werde, schliesst sich Mirjams Bitte um Schonung, (No. 13. Poco Adagio, Es-dur), welche späterhin vom Chore unterstützt wird. Mit sanften, schmeichelnden Melodien, einfach und rührend, ohne allen harmonischen Aufwand, flehen die Israeliten sur Milde des Herrschers. Die Blas-Instrumente nnd Celli, welche letztere oft die Melodie der ersten Violinen verstärken, sind besonders berücksichtigt, und die Singstimmen, wie immer, kontrapunktisch und fugenartig behandelt. Von den sanften Bitten und dem Flehen der Israeliten gerührt, spricht Pharao endlich: „Ihr Kinder Israels, zieht hin in Frieden!" Diese wenigen Worte des Königs hätten nnsrer Meinung nach etwas bedeutsamer hervorgehoben werden sollen, weil es gerade diejenigen sind, von denen die ersehnte Freiheit Israels abhängt. Mit gegenwärtiger Musik erscheinen sie fast als Nebensache, und stehen gerade da, wo erstere des folgenden Schluss-Satzes wegen, von Es-dur nach C-dur modulirt. Ohne alle musikalische Begleitung gesungen,
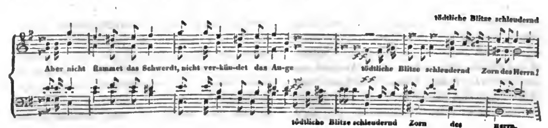
würden diese Worte unserm Dafürhalten nicht nur weit eindringlicher werden, sondern auch der folgende Instrumental-Satz würde noch majestätischer hervortreten. Da nun jene Worte Pharaos den ersten Theil endigen, und für die Musik keinen eigentlich vollständigen Schluss herbeiführen, so hat sich der Komponist höchst genial und dichterisch dadurch zu helfen gewusst, dass er den Gedanken: „Trau seinem Wort, er ist Dein Hort," wieder aufgenommen hat, und ihn mit der schon früher da gewesenenen Melodie vom ganzen Orchester Fortissimo hören lässt, gleichsam, als wolle er dadurch das hohe, allmächtige, aus dem Vertrauen auf Gott hervorgegangene Gefühl des nunmehr befreiten Volkes versinnlichen.

Wenn wir in der Einleitung, in Beziehung auf das Gedicht, von den Lücken der Darstellung sprachen, so war dies nur allein auf den ersten Theil anzuwenden; der zweite Theil ist nicht allein durch sich selbst verständlich, sondern er hat den Vorzug einer vollkommenen Einheit, und enthält von da an, wo der Gedanke an die frühern Drangsale rege wird, durch die Wonne der Befreiung und die neuen Gefahren hindurch, bis zur Gewissheit der wirklichen Errettung, eine wohldurchdachte Steigerung der Gefühle. — Ein höchst zartes Andante con moto (A-dur) leitet den zweiten Theil ein, und besteht aus der kunstreichen Verwehung zweier Motive, von denen das eine aus No. 5., wo Mirjam mit prophetischem Blick das Land der Verheissung beschreibt: „Der Friede ruht auf seiner Wälder Schatten," — das andre aus No. 19., den Freiheitsgesang der Israeliten enthaltend, entlehnt ist. Das Ganze giebt uns ein schönes klares Bild von einer glücklichern, dem Volke Gottes nahenden Zukunft. — No. 14. (A-dur, Larghetto) enthält ein Quartett der Erzengel, welche auf eine weniger poetische Weise als früher, den Ausgang der Begebenheit andeuten. Auch in musikalischer Hinsicht steht dies Quartett den beiden vorigen bedeutend nach, namentlich sind darin die gleichmässigen, nach jeder Strophe durch Pausen herbeigeführten rhythmischen Einschnitte, wodurch der Gesang gewissermaassen auseinander fällt, unangenehm. Die Saiten-Instrumente fallen nach den Worten: „taumelnd stürzt er in den offnen Abgrund," diesen Gedanken näher bezeichnend, mit FF ein, und leiten dann zum nächsten Chor (No. 15., maestoso, D-dur) über, welcher wieder herrlich und meisterhaft ist. Nach einem kurzen und kräftigen Ritornell beginnt der Gesang mit den Worten: „Lobsingt dem Herrn, dem starken Gott!" welcher in schönen Sätzen kontrapunktisch imitirend fortschreitet.

Dem star-ken Gott, dem star-ken Gott, dem star-ken Gott, lob-singt dem Herrn, dem star-ken
Dem star-ken Gott, lobsingt dem Hrn., dem star-ken Gott, d. star-ken Gott!
Den star-ken Gott, d. star - ken Gott, lob - singt dem Herrn, dem starken Gott! lob-singt dem
lob-singt dem Hrn., dem star - ken Gott, lob - - - singt dem

Aeusserst wirksam ist das stete Erscheinen des Motivs: „dem starken Gott," welches da, wo sich der Text verändert, den Instrumenten, namentlich den Bässen und Trombonen zugetheilt ist, wodurch der Chor einen sehr bestimmten kräftigen Karakter erhält. Die Instrumentirung ist glänzend, und ähnlich der, welche wir in der Mitte des Chors No. 6. bezeichnet haben. No. 16. (Poco Adagio, A-dur) enthält ein Duett zwischen Moses und Mirjam, welches tiefgefühlt, und interessant wegen der Bewährung des Eindrucks ist, welchen Naturschönheiten auf ein versunkenes Volk machen. In schönen und anziehenden, durch eine unbeschreibliche Weiche und Wehmuth karakterisirten Melodieen gedenken Moses und Mirjam abwechselnd der hingeschwundenen Zeit der Trübsal; rührend vereinigt sich ihr Gesang bei den Worten: „doch Freiheit brachte ihm kein Lenz, kein Morgenroth," und geht dann mit interessanten Imitationen bis zum Ende

hin, wo am Schlnsse der Strophe: „doch die Natnr blieb todt,“ auf „todt“ die Stimmen Beider sich vereinigen, und so eine Wirkung hervorbringen, von der jedes Gemüth bis in's Innerste ergriffen werden mnss. Eine grosse Oekonomie in der Begleitung, nnd die zweckmässige Anwendnng der, mit melodischen Figuren stellenweis eintretenden Blas-Instrnmente erhöbt den Eindruck des schönen Gesanges. — Hierauf folgt No. 17., Chor der Israeliten (F-dnr), welcher dadurch ausgezeichnet ist, dass er ganz die Weise der biblischen Sprache hat, ohne ans der Bibel entlehnt zu sein; wenigstens kennt Referent keine ähnliche Stelle der heiligen Schrift. Die Worte zeigen, wie innig vertrant sich der Herr Verfasser mit der Bibelsprache gemacht nnd wie sehr er danach gestrebt hat, den Geist derselben zu erfassen. Es wäre sehr zu wünschen, dass alle Oratoriendichter ein Beispiel daran nähmen. Der Gesang ist sechsstimmig nnd der Erhabenheit des Textes vollkommen würdig. Zu bewnndern ist die herrliche Führung der imitirenden nnd kunstreich in einander verwehten Stimmen, deren jede stets ihre eigene Melodie hat, ohne dass dadnrch die Klarheit nnd der Gesammt-Eindruck des Ganzen heeinträchtigt würde. Die hegleitenden, vorzugsweise die Streich-Instrnmente geben, wie dies hier nicht anders sein konnte, bis zur Mitte bin mit den Singstimmen, wo dann einige Takte hindurch eine eigene, mehr selbständige Begleitung eintritt. Bei Kraftstellen lassen sich die Posaunen vernehmen, und bringen dadnrch oft einen gewaltigen Effekt hervòr. Mit dem Chore kontrastirt die nun folgende Arie anf eine anffallende, aher wohlthuende Weise. Das vom Dichter hier Gegebene ist nothwendig, um das Folgende zn motiviren nnd enthält viel gute, poetische Gedanken; indessen kann dadurch die Einführung einer neuen Person, der **Thirza**, welche sich in der ganzen Handlung sonst nirgends zeigt, nicht gerechtfertigt werden. Die Arie selbst, für einen hohen Sopran geschrieben (All^o. vivace B-dur), kann man brillant nennen; sie macht durch ihre Frische, dnrch ansprechende Koloratnren nnd durch das mehr Freie in der Melodie, einen schönen Effekt; nur hätten wir von den Worten an: „Was sich das Herz als Sehnsncht kanm hewnsst,“ etwas mehr Bewegung in die Begleitnng gewünscht, da diese durch den Text selbst gewissermaassen schon bedingt wird; auch scheint uns hier der Gesang, der erst gegen das Ende hin sich wieder heht, etwas zu gedehnt. Die Schlussworte: „dem freien Volk verheisst der Herr ein Vaterland,“ sind vortrefflich ausgedrückt. Durch Thirza's Gesang tritt nnn den Israeliten die Grösse des ihnen widerfahrenen Glückes erst recht klar nnd lebhaft vor die Selle; mit hegeisterter Freude preisen sie in dem folgenden Chore No. 19. (Andante con moto, G-dur) das Glück der Freiheit. Dieser Chor ist sowohl poetisch als musikalisch von unbeschreiblicher Kraft nnd gehört wiederum zn den besten Nnmmern. Der Vergleich der Freiheit und des Vaterlandes mit zwei Engeln an der Pforte des Paradieses, welche, anstatt das flammende Schwert zn schwingen, Gnade hernieder lächeln, finden wir eben so schön als originell. Der Gesang an und für sich ist von ausgezeichneter Wirknng; das Herz erweitert sich bei diesen bald kräftigen bald äusserst lieblichen Tönen, und so wie sie selbst aus reiner Begeisterung hervorgegangen sind, so reissen sie anch wiederum zu derselben hin. Der Mittelsatz: „aher nicht flammet das Schwert“ ist prächtig, und wir setzen zu hesserer Anschauung die ersten Takte desselben hierher:



Die Begleitung geht darauf in Triolen über; die Singstimmen fallen zart und lieblich mit den Worten ein: „lächelnd sehn sie hernieder, Gnade verheisset ihr Blick;“ imitiren einander in kurzen melodischen Sätzen, worauf dann der Gesang mit den Anfangsworten: „Freiheit! Vaterland!“ endigt. — die Einleitung zum folgenden Rezit. No. 20. (G-moll) enthält eine treffliche, höchst gelungene Schilderung des Entsetzens, von welchem die Israeliten beim Anblick der sie verfolgenden Aegypter ergriffen werden. Thirza macht in einem durch schöne Deklamation sich auszeichnenden Rezit. ihr Volk auf ein sie bedrohendes Unglück aufmerksam. Das Tempo geht über in Allegro; die Bässe und Bratschen schreiten abwechselnd in kurzen, aber die Unglücksahnung und Verwirrung trefflich bezeichnenden Sechszehntheil-Figuren einher; die ängstliche Erwartung steigert sich, und mit dem Ausruf einiger Stimmen: „Aegypter sind's, entflieht!“ theilt sich der Schreck und die Verwirrung dem ganzen Volke mit. Im folgenden, in Gesang und Begleitung äusserst karakteristischen Chore (No. 21. All°. feroce, D-moll) hat die Verzweiflung der, keinen rettenden Ausweg erblickenden Israeliten, den höchsten Gipfel erreicht; der angstvolle Ausruf: „wohin entfliehen!“ ertönt von allen Seiten, und wird durch das schnelle und kräftige Ineinandergreifen der Stimmen, wahrhaft erschütternd; die Violinen schreiten bei der Stelle: „das Meer bespült den schenen Fuss,“ sprungweise in Dezimen einher, während die Bässe durch auf- und absteigende Triolen-Figuren das Wogen des Meeres versinnlichen; zuletzt dringt die verzweifelnde Menge auf Moses ein, und höhnt ihn mit den Worten: „Sprich, kluger Held, hat Gräber nicht Aegypten, dass Du zum Tod uns führest in die Wüste!“ deren letztere mit kräftigsten Unisono ertönen. Trefflich ist dieser Hohn durch die Musik ausgedrückt, und wird niemals seine Wirkung verfehlen. — Mit vieler Majestät, blos begleitet von Bratschen, Klarinetten und Bässen, lässt sich in einem Andante con moto (No. 22., F-dur) Pharao vernehmen, und die Musik ist dem Gegenstande sehr angemessen, und trägt einen edlen Karakter; sie geht bald durch ein accelerando in All°. con fuoco über, wo Pharao in aufflammender Leidenschaft, mit einem fortwährenden höchst zweckmässigen Steigen in der Melodie, den Israeliten beim Verharren an ihrer Empörung mit dem Tode droht. Bei der Stelle: „ob die Palme grünt in Hiroths Thal,“ scheint uns die Musik für die Sache etwas zu elegisch, und bei den Worten: „Dein Blut es überströmt,“ das Wort „Blut“ als Gegensatz zu „Palme,“ mit einer Viertel-Note nicht scharf genug hervorgehoben zu sein. Dafür aber ist die Deklamation von: „Dir sei die Wahl!“ unübertrefflich. In Mosis Entgegnung: „Mein Mund entheilige seinen Namen nicht,“ dringt sich dem Gefühle der Rhythmus zu sehr auf; mehr deklamirt würde sie vielleicht besser wirken. Das Tempo verwandelt sich jetzt in Andante con moto; Moses erinnert unter imponirender Begleitung der in langen Tönen ausgehaltenen Posaunen und Trompeten, denen sich das pizzicato der Streich-Instrumente zugesellt, den König an des Herrn Gebot: „Lass ziehn mein Volk, dass es mir diene,“ welche Worte der Komponist, wie dies bei ähnlichen Fällen auf wirksame Weise auch schon Andere gethan haben, auf Einem Tone (a) singen lässt. — Die Bewegung wird schneller, und Pharao ruft in dem nun folgenden Doppelchor (No. 23. All°. maestoso, A-moll) seine Schaaren zum Kampfe. Dies ausgezeichnete, meisterhaft vollendete Tongemälde giebt uns ein klares und treffendes Bild von den Gefühlen vor dem Kampfe, und steht in sofern als einzig in seiner Art da, als darin die verschiedensten Motive, die heterogensten Situationen auf bewundernswürdige Weise zu einem grossen und ästhetisch schönen Ganzen verschmolzen sind. Unter auf- und abwogenden Figuren der Streich-Instrumente, namentlich der Bässe, versammelt Pharao seine Krieger; Moses spricht den Fluch über ihn aus, und die Aegypter stimmen mit wilder Schlachtfreude, unter karakteristischer Instrumental-Begleitung, worin die Piccol-Flöten und die übrigen Blas-Instrumente die Melodie führen, den Schlachtgesang an. Bald darauf hört man die Israeliten in einem erhabenen sechsstimmigen Gesange, die Barmherzigkeit und Gnade Gottes anflehen, wozu sich jetzt wieder der, eine Zeitlang unterbrochene Schlachtgesang der Aegypter gesellt.

Plötzlich tritt im Gesange und in der Begleitung eine Pause ein; die Pauken fallen wirkend mit Fortissimo Solo ein; Moses spricht unter Posaunen-Trompeten- und Pauken-Begleitung das Gebot des Herrn aus: „zur Welle kehre Dich, und unter Deinem Fuss wird Land sein," während Pharao (vom Dichter hier nicht edel genug gehalten) gegen die Israeliten, welche leise betend den Namen des Herrn anrufen, seine Wuth auslässt. Das Tempo geht in piu moto über; es folgt ein, die allgemeine Bewegung malender Instrumental-Satz, worauf die Israeliten, dem Meere zueilend, mit einem Gott vertrauenden Gesange, der von dem Ausruf der Aegypter: „Ha! sie entfliehn!" unterbrochen wird, wieder einfallen. Die von den Israeliten erflehte Hülfe des Herrn erscheint; die Aegypter ergreift das Entsetzen, welches durch arpeggirte fortlaufende verminderte Septimen-Akkorde der Streich-Instrumente trefflich bezeichnet wird; die Stimmen der Aegypter verklingen endlich in einem allgemeinen „Wehe!" während der erhabene Gott vertrauende Gesang der Israeliten: „Du führest Deine Donner in der Wolke hoch her, und spottest der bebenden Lanze," ununterbrochen forttönt; auch dieser verstummt zuletzt, und die Begleitung löst sich nach und nach in Pianissimo auf. Hörner und Posaunen fallen nun in E-dur pp mit der Melodie ein: „Trau seinem Worte," wodurch der Komponist wieder sehr dichterisch und ergreifend die Rettung Israels andeutet. Das nunmehr gänzlich befreite Volk bricht jetzt No. 24., (All°. maestoso C-dur) in ein Hosianna aus, dessen Klarheit und Glanz auf die vorher chaotische Verwirrung, einen höchst angenehmen Eindruck macht, und eine kräftige Fuge: „Jauchzet ihr Himmel, freue dich Erde, lobet ihr Berge mit Jauchzen, Halleluja! denn der Herr hat getröstet sein Volk und seines Elends sich erbarmet," schliesst auf eine prachtvolle und effektreiche Weise das Ganze.

Nachdem wir dieses höchst merkürdige und in der That riesengrosse Werk in allen seinen Theilen beschrieben haben, bleibt uns vom Klavierauszug nichts weiter zu sagen übrig, als dass er vom Komponisten selbst sehr zweckmässig eingerichtet ist, wenige, leicht zu verbessernde Druckfehler enthält, und mit grosser Eleganz gestochen und auf schönes Papier gedruckt ist. —

5. Allerlei.

Erinnerungen aus Wien, Ungarn, Sizilien und Italien.

(Schluss.)

Hören Sie, wie, nicht ein Orpheus mit seiner Götterstimme, nein, ein simples Menschenkind mit einem ordinären Czakan, Tigerherzen menschenfreundliche Gesinnungen einhauchte.

Der öftern Warnung meiner Freunde, mich nicht auf weit entlegene einsame Spaziergänge einzulassen, war meiner Lieblingsneigung in diesen elisäischen Feldern unmöglich, Gehör zu geben. Als ich einst gegen Abend in einem romantischen Thale, rings mit Waldung umschlossen, mich gänzlich verirrte und, vergebens Ausweg suchend, auf einige Augenblicke bei einer Quelle ausruhte, meine Besorgniss dem trauten Flötenstocke mittheilend: sah ich mich plötzlich von 12 bis 14 bewaffneten hässlichen Menschengestalten umringt. „Nun," dachte ich, „hat mein letztes Stündlein geschlagen." „„Sonate, Sonate!"" erscholl ein kreischendes Unisono. So wenig Schmeichelndes die Künstlerdelikatesse im Kommando-Ton dieser Worte fand, so hielt ich doch für weise — zu gehorchen. — Die unschuldigen Töne schienen der Räuberhorde ein Lächeln abzugewinnen. „Sonate un valzer tedesco!" riefen Mehrere. Die Angst hatte das Gedächtniss betäubt, aber den Erfindungsgeist beflügelt: meinem Czakan entrauschten die neuesten lebhaftesten Walzer in Menge. Das Gesindel drehte sich, wie von Oberons Zauberhorn ergriffen, im wildesten Taumel, bis Alles erschöpft sich auf die Erde warf. „Möchten sie jetzt auch unbeweglich sein!" dachte ich, und wollte es versuchend, mich sachte demüthig entfernen. Da donnerte der Aelteste ein grauses „Aspettate!" Man murmelte untereinander; zwei der jüngern erhoben sich, mir winkend ihnen still durch die dunkle Waldung zu folgen. Nach zwei unruhvollen Stunden sah ich mich plötzlich auf einer Anhöhe, in der Entfernung — — Neapel. (O Wonne! ich athmete wieder.) „Sentite," sagte einer der jetzt Zurückkehrenden, „per l'avvenire non girate più „così solo per le selve; perchè non piacciono a „tutti i valzer tedeschi. Capito!" „„Ben capito,"" versetzte ich und flog, der Weisung Beherzigung gelobend, dem sichern Asyl entgegen. Flöte und Guitarre sind überhaupt die Lieblingsinstrumente der Italiener. Oft in später Nacht hört man von herumschweifenden Aventuriers d'amour eines Konzerts würdige Phantasien. Ein Cavaliere in Neapel besitzt unter andern eine fast unbegreifliche Gewandtheit auf der Flöte; das sonst Unmögliche scheint ihm Spielerei. Ein wahrer Paganini auf seinem Instrument. Ueberhaupt hat die Natur diesen Südländern statt der preiswürdigen deutschen Geduld vorzugsweise Lebhaftigkeit verliehen. Wenig Kopisten möchten

im Stande sein mit der Geschwindigkeit zu kopiren, mit welcher Rossini die meisten seiner Opern komponirte. (Caraffa sagte deshalb zu mir: „S'è vero che le composizioni tedesche sono „migliore delle nostre, non c'è meraviglia: per „fare un' opera hanno bisogno almeno d'un mez'- „anno; noi dobbiamo tante volte scriverla in „5 Settimane.“) Uebrigens fanden die daraus entstehenden liebenswürdigen Oberflächlichkeiten und Sünden aller Art, mit welchen Rossini's schönere Ideen reichlich eingefasst sind, in Italien nicht weniger Antagonisten als nachmals in Deutschland. Der grössere Theil pflegte indess zu sagen: „Rossini dà in una opera nuova almeno alcuni pezzi nuovi che ci fanno piacere.“ Während meiner Anwesenheit in Neapel erzeugte sein flussreiches Genie (wenn ich mich im Namen nicht irre) „Richard und Zoraide.“ Im Ganzen schien die Oper nicht zu gefallen; aber die Melodie ungefähr:

Allegro assai.

welche zugleich das leichtflatternde Leben der Neapolitaner trefflich karakterisirt, tönte schon am andern Morgen von der Militair-Musik wie im Triumph durch die Strassen Neapels und verpflanzte sich in einem Tage von Munde zu Munde und auf alle möglichen Streich-, Blas- und Schlag-Instrumenten.

Doch mit dem heiligen Ernst der Kirchenmusik stand es in ganz Italien unverantwortlich schlecht. Ein gewöhnlich miserables Machwerk von faden Operngesängen, Bravour-Arien, triviallärmenden Chören u. s. w. verhielt sich ungemein interessant zu der öfters lockern, mehr irdischer als himmlischer Liebe geweihten Andacht so mancher jungen Herren und Damen.

Wie überhaupt Zweck und äussere Form mit dem innern Geist in seltsamen Verhältniss stand, können Sie leicht aus Folgendem vernehmen. Als ich in Rom, hoch begeistert von dem vielen Grossen und Herrlichen, was diese merkwürdige Stadt der Welt aus der Vorzeit enthält, einer der grössten Feierlichkeiten in der Sanct Peterskirche beiwohnte, wo der Papst, umgeben von seinen Kardinälen, unter Glockengeläute und Kanonendonner Tausenden den Segen ertheilt hatte: hielt endlich der Statthalter Christi sammt dem ganzen geistlichen Hofstaat, von zahllos prunkender Menge begleitet, seinen majestätischen Zug durch die erhabene Roma nach der Musik — — Rossinischer Arien und deutscher Walzer. — — „Möge sich so einst jede Maske„rade in einen fröhlichen Walzer, wo Liebe „und Freundschaft sich umschlingen, auflösen,“ war mein frommer Wunsch. Uebrigens fehlte es in Rom nicht an Privatgesellschaften, welche bloss zum eigenen Genuss, die gediegensten Arbeiten älterer italischer Meister, besonders damals Marcello's Werke, mit Lust und Liebe ausgeführt, in neues Leben riefen. Auch unsers Haydns Symphonien und Quartette fanden, als Ausnahme, in Neapel durch Festa und in Mailand durch den würdigen Rolla, eine vortreffliche Ausführung. Paganini, des Letztern Schüler, lebte Gesundheit halber fast immer in den Bädern, und hatte wohl schon den Ruf eines besondern Violinspielers; aber erst in unserm Deutschland fand sein ausgezeichnetes Verdienst Anerkennung und Ruhm. Simon Meyer, in dessen Person merkwürdigerweise der Deutsche und Italiener wie in Eins verkörpert scheint, schrieb, als ich in Mailand war, seine letzte Oper; jedoch wie die vorhergehende in Neapel mit wenig Glück. Dasselbe Schicksal theilte Rossini. Fünf Wochen vor der Aufführung seiner Oper war noch kein Komponist in Mailand; keine Note geschrieben. Endlich erscheint der neue Tagesheld, und setzt die alles bezaubernde Feder in Bewegung. Doch — diesmal bleibt die Begeisterung leider! aus; die Arbeit will nicht vorwärts und zum Unglück wollen die gewöhnlichen Medikamente: „rauschende Gesellschaft, Champagner und hübsche Mädchen“ auch nicht helfen. Die Kopisten finden die Partituren statt mit Noten mit lauter närrischen Figuren ausgefüllt. (Oefters der Fall, wenn er in lustiger Gesellschaft schrieb, oder verstimmt war). Doch die Zeit drängt gewaltig und die Desparation versucht das Letzte: man verschliesst sich und schreibt, trotz zürnendem Apollo und aller amoröfiösen Musen, Tag und Nacht, und — — Ecco finito il tutto! Sei cento ducati guadagnati! — Rossini schrieb bei guter Stimmung im grössten Spektakel; was mich aber wunderte, selbst wenn musizirt wurde. Ich phantasirte öfters auf dem Pianoforte während er schrieb, da er versicherte, dies störe ihn nicht, sei ihm sogar angenehm. Zwischendurch gab er mir wohl auch Beweise seiner Bekanntschaft mit deutschen Kompositionen und dem Fugensatze, indem er ganze Sonaten von Beethoven auswendig spielte und gegebne Thema's scherzend ausführte. Ein Gleiches zu thun schrieb er mir folgendes Thema für vier Stimmen:

Alto. Eintritt des Basses.

Dies war am Tage der Darstellung seiner Oper. Den andern Morgen sollte die Ausführung davon eine Unterhaltung beim Frühstück gewähren, aber — Rossini war schon in der Nacht über

alle Berge einem nenen Goldfang, Venedig zu; denn — die Oper hatte so gefallen, dass sie total durchgefallen war; und der vergötterte Liebling, besonders des zarten Geschlechts, befand sich ausser der gewohnten Weihrauchsphäre wenig behaglich.

Doch ich gewahre, werther Freund, dass ich Ihnen schon eine ganze Weile vorplaudere; und soviel ich auch noch zum Besten geben könnte, worunter leicht Besseres (wie Sie mir gern zugestehen werden) als was mir so anfs Gradewohl die Erinnerung darbot: so empfehlen mir doch Zeit und Geduld ein, wahrscheinlich auch Ihrer Zufriedenheit entsprechendes Punktum. Mittheilungen, weniger der Vergessenheit würdig und unmittelbar unsre traute Tonkunst herührend, mögen einer künftigen, günstigern Muse vorbehalten bleiben.

Ich verharre indessen im Namen des heiligen Dreiklanges und des ganzen bewohnten Parnasses

Ihr ergebner

J. N.

Die Meistersänger des Mittelalters.

Wir leben in einer Zeit, wo das einzige Wörtlein: „Meister" in den Künsten, so wie unter den Künstlern fast dieselbe anziehende Kraft ausübt, als der Magnet gegen das Eisen.

„Aprite un pò quà gli'occbi," sagt Figaro; man thue also nur die Augen auf und sehe, wie alle produzirenden und darstellenden Geister mit so absonderlich wunderbar organisirten Leibern versehen sind, dass man sie für Geschöpfe uus gegossenem Stahle fabrizirt halten sollte; denn, kaum als die sechs Buchstaben: „Meister" ihnen ans Ohr klingen, so hängen sie auch schon mauerfest daran, und sind mit solchen unsichtbaren Fäden an selbe gefesselt, dass man pro primo selbst mit der gewaltsamsten Anstrengung sie nicht wieder davon loszureissen vermag, und pro secundo gar nicht einmal begreift, auf welche Art und Weise die unglaubliche Vereinigung zweier so heterogener Dinge denn eigentlich zu Stande gebracht wurde. —

Und herrscht hierin nicht die allergrösste Aehnlichkeit mit dem Magnet? — Die alten Meistersänger unsrer grauen Vorzeit hatten auch ihre Mücken und Tücken, und nebstbei dieselbe Caprice; sie wollten nämlich Meister sein und heissen; desshalb aber schufen sie sich Gesetze, die sie ihre Tabulatur nannten, und welche für unverletzlich und heilig galten. —

Es lässt sich demnach daraus abnehmen, dass diese Leutchen recht wohl einsahen, wie nöthig es sei, in einer freien Kunst, gleich jener, damals noch ganz in der Kindheit liegenden, nicht nach Willkühr zu schalten und zu walten, sondern aus der Summe des von ihnen als das Beste, Zweckdienlichste und Höchste erkannten, um eine Sammlung von Regeln abzuleiten, welche ihnen zum verlässigsten Wegweiser dienen, und sie vor Abwegen warnen konnten, welche man in jenen Tagen der Finsterniss als nachtheilig und gefährlich für das Gedeihen der wahren Kunst betrachtete. —

Denn in einer so heiligen Beschäftigung, als die Kunst wirklich ist, hat sich selbst unter den rohesten Nationen, und sogar in den Perioden, wo man noch kaum an den fernsten Gränzen derselben angelangt war, immer schnell eine gewisse Idee gebildet, welche allen Zeitgenossen sich mittheilte, und die Erhabenheit und Würde der Sache deutlich genug aussprach. —

Die alten Meistersänger hielten ihre Versammlungen, in denen sie solche künstlerische Wettkämpfe anstellten, als unsre kontemporainen Konzerte nur immer sein mögen. Doch waren dazu so viele Vorbereitungen und eine so strenge, vorhergegangene Uebung nöthig, dass in gegenwärtigen Zeitläuften, wo alles öffentlich auftritt, was nur — Füsse hat, mancher eine retrograde Bewegung machen würde, wenn er bei besagter ehrsamer Meisterzunft sich einschreiben lassen müsste.

Die gewöhnliche Einladung zu ihren Kunst-Ausstellungen lautete aber folgendermassen:

„Nachdem aus Vergunst von Einem Hoch-„Edlen, Fürsichtigen, Hoch- und Wohlweisen „Rath dieser Stadt allhier den Meistersingern „ist vergönnt und zugelassen, auf heut eine „öffentliche christliche Singschule anzuschlagen „und zu halten, Gott dem Allmächtigen zu „Lob, Ehr' und Preis, auch zu Ausbreitung „seines heiligen, göttlichen Wortes; derhalben „soll auf gemeldeter Schule nichts gesungen „werden, denn was der heiligen Schrift gemäss „ist; auch sind verboten alle Strafer und „und Reitzer, daraus Uneinigkeit entspringt, „desgleichen alle schandbaren Lieder. Wer „aber aus rechter Kunst das Beste thut, soll „mit dem David- oder Schul-Kleinod „verebret werden, und der nach ihm mit einem „schönen Kränzlein." —

„Wen solches zu hören gelüstet, verfüge „sich nach gehaltner Mittags-Predigt zu Sanct „Catharinä, so wird man anfangen." —

Dieses war der Anschlagzettel der Meistersänger, welche gröstentheils gemeine Handwerksleute — Schmiede, Schlosser, Schreiner und andere Bürger waren, die aus Liebe zum Dichten und Singen sich in eine Gesellschaft vereinigten, und über ihre Einrichtungen und unschädliche Absichten von den Kaisern theils Bestätigungen, theils Freiheiten erhielten. — Also sagt Schilter in seinem „Glossarium Teutonicum," im dritten Bande seines „Thesaurus," und desgleichen Forkel in seiner „allgemeinen Geschichte der Musik."

Ein daselbst abgedruckter Brief des Magistrats der Stadt Strassburg giebt deutlich zu erkennen, dass Personen beiderlei Geschlechts und jedweden Standes dabei waren. Auf der Jenaischen Universitäts-Bibliothek befindet sich, wie Forkel

sagt, eine Handschrift, in welcher als Meister namentlich angeführt werden: Pitterolff, Hofgart, Siegler, Sieghart, Graf von Helderungk, Peter Zwenninger, Friedrich von Schunenburgk, Graf Herrmann von Barbungk u. m. a., woraus entnommen werden kann, dass Mitglieder sogar vom hohen und niedern Adel sich darunter befanden.

Unter ihren Regeln und Gesetzen dürften wohl vielleicht nachstehende die Bemerkenswerthesten sein:

Es war nälich gemäss denselben streng verboten: 1) weder zu hoch, noch zu tief zu singen, welcher Fehler „Mundiren“ genannt wurde. 2) Zwischen einen Gesang, ehe er beendigt ist, hinein zu sprechen. 3) Jede willkührliche Veränderung der Töne und das Vortragen der Melodie auf eine andere Weise, als sie ihr Meister (das heisst: der Komponist) gesungen hat. — 4) Eine falsche oder ganz unrechte Melodey zu wählen. — 5) Falsche Blumen, oder Koloraturen einzumischen, wodurch eine Melodie angegriffen und unkenntlich gemacht wird. 6) Vor- und Nach-Klang. — Dies war ein sehr wichtiges Gesetz, und bezog sich auf die reine Aussprache. Ein Vorklang hiess, indem Jemand beim Anfange eines Liedes mit bedecktem Munde einen Klang oder Ton von sich gab, was man heut zu Tage häufig von unsern Sängern hören kann, die in ihren Scala-Uebungen nur gar zu oft anstatt dem reinen A „per naso:“ nnnn-A intoniren. Nachklang war es, wenn nach ausgesprochnem letzten Worte noch ein, nicht zu dieser Singweise gehöriger Ton vernehmbar wurde. 7) Das Irrwerden.

Bei ernster Betrachtung dieser Vorschriften entwickelt sich ein reichhaltiger Stoff zum Nachdenken für den musikalischen Menschenfreund, und er muss gewissermaassen unschlüssig werden, welcher von so trefflichen Regeln der Vorzug einzuräumen sei. Auch dürfte ihn wohl gar eine Art von Lust anwandeln, diese Meister-Zunft wieder aus der Vergessenheit herauf zu beschwören, ihre Gesetze, Belohnungen und Strafen neuerdings einzuführen, und was dergleichen schnakkische Dinge mehr sind. Zwar würde schon der blosse Versuch, diesen wohlthätigen Plan zu realisiren, zahlreiche Widersacher in den Harnisch jagen; denn jeder Mensch hat auf dieser runden Erdkugel seinen Gegenfüssler, welcher gerade unten, wann er oben, oder oben, wann er unten ist; doch, bekümmern wir uns nicht weiter darum, und fahren wir lieber fort, die Eigenheiten der Meistersänger aufzuzählen.

Ganz ohne Fehler seinen Gesang vortragen, hiess: glatt singen. Wollte Jemand einen Meisterton machen, so hatte er sich wohl in Acht zu nehmen, dass seine Melodey nicht in jene eines fremden Sängers griff; auch mussten sehr verschiedene Blumen und Schnörkeln ersonnen werden, gegen jene, die in den andern Meistertönen enthalten waren. Welche schöne Wirkung würde dies auf unsere Zeiten haben!

Wenn Jemand an einem Orte lebte, wo keine Meistersinger-Gesellschaft war und ein neues Lied (oder Meisterton) machen wollte, so musste er entweder in eine solche Stadt reisen, oder in seinem Aufenthaltsorte sich einer Gesellschaft unterwerfen, deren Ausspruch die Schönheit, Richtigkeit und Aechtheit seines Tons zuvor bestätigte. Solches verursachte oft gewaltige Debatten, ehe man etwas für vollwichtig anerkannte. Die Meistertöne selbst hatten gar wunderliche Benennungen; z. B. „Rosmarin-Weise,“ „Hön-Weise,“ „Weiber-Kratzen-Weise,“ „Blut-Weise,“ „kurze Affen-Weise,“ „Regenbogen-Weise,“ oder „gekrönter Ton-Regenbogen.“ — Wagenseil, in seinem Buche: „Von dem Meister-Singen holdseligen Kunst-Anfang,“ Seite 534, hat mehrere hundert solcher Töne und Weisen aufgezeichnet, deren Namen den Alterthums-Forscher überraschen und zu lustigen Vergleichungen zwingen mit unsern heutigen gekrönten Regenbogen-Tönen und andern närrischen Weisen.

Die Rangordnung ihrer Sänger war *folgende:* Wer die Regeln und Gesetze noch nicht vollkommen inne hatte, hiess ein Schüler; wer sie auswendig wusste: ein Schulfreund; wer mehrere Töne oder Weisen singen konnte ein Sänger; wer neue Worte auf alte Melodien machte, ein Dichter, und wer einen neuen Ton erfand, welcher allen Beifall erhielt und jede Probe bestanden hatte, dem erst ward der Ehrentitel Meister zuerkannt.

Um dies alles recht gesetzmässig zu halten, auch die Belohnungen und Strafen nach Verdienst auszutheilen, hatten sie ihre eigenen „Merker,“ diese mussten die Fehler beobachten, anzeigen und die Strafen benennen, welche die Gesetze darüber verhängten.

Ferner hielten sie Büchsenmeister, denen die Kasse anvertraut war; denn jedermann durfte ihren Singfesten gegen ein kleines Entrée beiwohnen, welches anzunehmen sie kein Bedenken trugen, indem sie, da alle nur Liebe zum Gesang und der Dichtkunst vereinte, das Geld gewöhnlich zu nützlichen Anstalten und Verbesserungen in ihrer Meisterschule anwendeten.

Wer vortrefflich sang und auch nicht in der geringsten Kleinigkeit die bestehenden Regeln verletzte, der erhielt oft eine Davids-Krone, oder das sogenannte Schul-Kleinod. Der zweite Preis bestand in Kränzen.

Wie schön und ermunternd wäre es, wenn ähnliche Belonungen noch statt fänden, und wir, verbi gratia, unsre primi uomini mit „Davids-Kronen“ auf dem Haupte herum promeniren sähen? — Aber, welche Beschwerlichkeiten, welche Fatalitäten und Obstacula müssten nicht besiegt und überwunden werden, wollte man den Gesetzen und Regeln ohne Einschränkung Folge leisten! Der Henker möchte dabei die Charge des „Merkers“ bekleiden! — — — D. F. S.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 29. August. ——— *Nro.* 35. ——— 1829.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die verschiedenen Gestalten, welche die Oper seit ihrer Entstehung erhalten hat.

(Schluss aus No. 29.)

Die verschiednen Veränderungen, welche in Italien und Frankreich noch und nach die Gestalt der Oper erlitten hatte, waren hauptsächlich darauf gerichtet gewesen, sie in musikalischer Beziehung zu vervollkommnen, und das dramatische Interesse derselben zu erhöhen: indessen war zur Erreichung des einen oder andern Zweckes noch sehr viel zu thun übrig, als Gluck eine völlige Umschaffung der musikalischen Deklamation unternahm. Er verstand darunter nicht den aufgespreizten Styl, welchen man bis auf ihn für das Rezitativ gehalten hatte; vor allem verlangte er Wahrheit, und nach seiner Vorstellung musste die Wahrheit in der Einfachheit und in der möglichst unmittelbaren Beziehung zwischen dem Ausdruck der Rede und der Deklamation der Musik bestehen. Es scheint indessen wenigstens zweifelhaft, dass eine solche Umgestaltung schon im Beginn seiner Laufbahn seine Absicht gewesen sei, denn seine frühesten Werke weichen nicht von dem italienischen Styl der Epoche ab, in welcher er sie schrieb; erst in einem Telemach und in seinem „Helena und Paris" bemerkt man die ersten Spuren dieser Wahrheit dramatischen Ausdrucks, welche zuletzt das feste Ziel der Anstrengungen seines Genies blieb. Aber hauptsächlich in seiner „Alceste" und in „Orpheus" entwickelte er alle Mittel seines neuen Systems. Ohne den musikalischen Formen zu schaden, hatte er in diesen Opern eine Philosophie angewandt, (um sich des Ausdrucks italienischer Schriftsteller zu bedienen) welche vor ihm kein Musiker gekennt hatte. Die dramatische Wahrheit, Gegenstand von Glucks Bestrebungen, schien nicht hieher steigen zu können; aber die Gelehrten, welche diesen Komponisten bei seiner Ankunft in Frankreich umgaben, trieben ihn vielleicht über das Ziel hinaus, indem sie seinen Styl mit Enthusiasmus aufnahmen, und ohne Aufhören wiederholten, dass es in der ganzen Musik nichts Wahrhaftes gäbe, als diese Philosophie des Theaters. Von diesem Augenblick erhob sich Gluck zu den höchsten scenischen Kombinationen und erfand bewundernswürdige Effekte. Seine Harmonie erlangte mehr Leben, und sein Rezitativ ward Muster der Gattung; aber die Melodie verlor bei diesem neuen System etwas von ihrer Anmuth, indem sie gewissermassen nur als Nebensache behandelt wurde. Die beiden Iphigenien, Armide und Alceste, welche für die französische Bühne eingerichtet wurden, enthalten bewundernswerthe Züge von edlem und leidenschaftlichem Gesange; aber man entdeckt darin nicht mehr den süssen Reiz der Melodien des Orpheus. Welche Fehler man aber in dieser Rücksicht auch an Glucks Opern hervorheben könnte, so ist doch gewiss, dass dieser Komponist, begabt mit einer ausserordentlichen Gewalt des Genies einer derjenigen ist, welche am meisten zu den Fortschritten der dramatischen Musik beigetragen haben. Seine Werke sind erfüllt von einem Zuge der Grösse, des Lebens, der Leidenschaft, welcher ihnen eine lange Dauer verliehen hat, und sie noch lange Zeit als Muster einer gewissen Gattung erhalten wird. Selbst die Italiener, obwohl Feinde aller

Musik, worin die Melodie nicht den ersten Rang behauptet, ahmten die des Gluck nach in Bezug auf das Dramatische, soviel es nur immer für ihre musikalischen Formen sich schicken mochte. Piccini und Sacchini waren genöthigt, etwas davon anzunehmen, um sich den Erfolg ihrer Werke zu sichern; und Gretry, der sich später das Ansehn gab, Glucks Verdienst zu verachten (in seinen „essais sur la musique"), gewann über seine Nebenbuhler (Philidor und Monsigny) erst dann die Oberhand, als er für die französische komische Oper das System dramatischer Wahrheit in Anwendung brachte, welches der Schöpfer von „Iphigenia in Tauris" erfunden hatte. Der Karakter der französischen theatralischen Musik ward von diesem Augenblick an bestimmt; und seitdem hat dieser Karakter sich unabhängig erhalten, bis zu dem Augenblick, wo eine doppelte Invasion der französischen Musik in die italienische, und der italienischen in die französische die Gattungen beider Schulen vermischt hat.

Während nämlich Gluck seine Bahn in Frankreich so rühmlich vollendete, begann Paesiello die seinige in Italien durch Vervollkommnung und Erfindung von Formen, sowohl des Gesanges als der Zusammenstellung der Stücke. Er zeigte zuerst, wie die häufige Wiederkehr eines Hauptsatzes eine grosse Wirkung hervorbringen kann, wenn dieser Satz in der Melodie sich auszeichnet. Seine Musik ist voll von diesen Wiederholungen, welche beim Lesen bisweilen ermüdend scheinen, bei der Ausführung aber die glücklichsten Wirkungen hervorbringen. Die Ensemble-Stücke empfingen unter seinen Händen wichtige Verbesserungen und erlangten Entwickelungen, welche sie bis dahin nicht gehabt hatten. Das berühmte Septett des „König Theodor" war das Signal dieser wichtigen Eroberung, und ward das Muster einer Menge Stücke derselben Gattung, in welcher Anfossi Guglielmi und Cimarosa ihr Talent auspägten. Eben so ward die wahre komische Gattung in dieser Zeit zur Vollendung gebracht. Die allmähligen Verbesserungen, welche die Instrumentirung erhalten hatte, erlaubten in das Orchester einen Theil des musikalischen Interesse zu verlegen, und seitdem erfand man diese syllabirten Musik-Stücke, welche man in Italien note e parole nennt, und die nichts als eine Art Rezitation ohne Melodie in der Vokalpartie sind, und dem Orchester auf gewisse Weise als Begleitung dienen.

Diesen Zustand der Dinge unterbrach im Jahr 1787 Mozart durch die merkwürdigste Revolution in der dramatischen Musik, welche seit Erfindung der Oper Statt gehabt hatte mit seinem „Don Juan," welchen er für das Theater von Prag geschrieben hatte. Bis dahin waren die Verbesserungen nur langsam bewirkt in langen Zwischenräumen, und auf eine fast unmerkbare Weise. In dem Neuen, welches eintrat, hatte man stets etwas von dem Frühern beibehalten, sei es in gewissen Gestalten der Gesang-Führung oder in Vertheilung der Massen, die endlich in dem System der Harmonie oder der Instrumentation: aber die Musik des „Don Juan" zeigte plötzlich absolut neue Melodien, und die durchaus keine Verbindung mit dem schon Bekannten enthielten, eine Empfindung melancholischen und tiefen Ausdrucks, welche gar kein Vorbild hatte, eine lebendige Harmonie, reich an absolut neuen Modulationen: endlich ein System der Instrumentation erfüllt mit Eleganz, Kraft und treffenden Effekten, alle mit demselben Karakter der Erfindung stempelt. Wenn man unter andern die erstaunliche Menge von immer neuen, ganz ohne Zwang erfundenen Motiven untersucht, welche in dieser wunderbaren Schöpfung verbreitet sind, so kann man sich nicht eines achtungsvollen Staunens erwehren für den Genius, welcher in seiner eignen Tiefe soviel Neues und Grosses gefunden hat. Indessen war Mozart der Zeit vorausgeeilt, wo dergleichen Neuerungen begriffen werden konnten; es fand sich zu viel Neues in einem Werke vereinigt; das deutsche Publikum war noch nicht genug vorgerückt, um zu schmecken, was ihm nus zu viel verschiedenen Elementen zusammengehäuft erschien; erst nach dem Tode des grossen Künstlers fing man an zu begreifen, wieviel seine schönen Intentionen werth seien. Indessen liess ihr Einfluss auf die Kunst sich sofort spüren, denn die Komponisten sahen beim ersten Blick, welche Belehrung man aus dieser

unerschöpflichen Fundgrube harmonischer und dramatischer Effekte und Kombinationen ziehen könne, und die Nachahmungen jener Werke bereiteten den Triumph des ausserordentlichen Mannes vor, den er verdiente.

Die ersten Früchte der durch Mozart bewirkten Revolution genoss Frankreich. Méhul, dessen Genius die glückliche Anlage hatte, starke Situationen auszudrücken, veränderte plötzlich die Verhältnisse der französichen komischen Oper in seiner Euphrosyne und Conradin. Die Melodie ist nicht das bemerkenswertheste dieses Stückes, aber die Ensemble-Stücke erschienen hier zum ersten Mal in einer Bedeutung, welche eine neue musikalische Revolution begann. „Lodoiska" von M. Cherubini von glücklicherer Melodie, reiner im Styl, stärker an harmonischen Kombinationen, aber vielleicht weniger dramatisch, war ein andrer Ziel-Punkt auf dieser neuen Bahn. Die Anwendung der Blech-Instrumente, welche soviel Wirkung hervorgebracht hat, erhielt in diesen Werken ein ganz neues Ansehn, und erhöhte die Energie der Instrumentation ausserordentlich. Von diesem Augenblick drehten sich alle Gedanken um eine kräftige Musik, entsprechend der Erhitzung der politischen Leidenschaften in dieser Epoche. Nach und nach verschwanden die alten komischen Opern von der Bühne, und räumten ihren Platz Kompositionen von grösserer Stärke der Harmonie und der Instrumentation. Adrien, Phrosine et Mélidor, Ariedan, Médéo, le Mont St. Bernard, les deux journées, la caverne und dergleichen nahmen die Stelle ein von l'ami de la maison, les Evénemens imprévus, Felix und andrer Meisterstücke des alten Repertoir.

Zu spät bemerkte Méhul indessen, dass er das Ziel überflogen habe, und suchte umzukehren. Seine zweite Entwicklung gab einigen leichtern Opern das Leben als une folie, le trésor supposé, les aveugles de Tolède, la journée aux aventures; damals aber war die schöpferische Kraft seines Genius bereits entnervt, er sank unter sich selbst.

Um aber der französichen Oper die Vollendung zu geben, deren sie fähig war in Rücksicht auf ihre dramatischen Verhältnisse, musste die Fähigkeit des richtigen Ausdrucks der Worte, so völlig im Besitz von Grétry und Mosigny, mit der Gewalt der Harmonie, der Eleganz der Instrumentation der neuen Schule und mit noch neuern und frischern Gesang-Stücken vereinigt werden. Die glückliche Mischung dieser Eigenschaften fand sich bei M. Boieldieu, dessen Werke bis jetzt diejenigen sind, welche den grössten Erfolg in Frankreich gehabt haben. Obgleich man in diesen Werken Ensemble-Stücke von grossen Verhältnissen, und Effekte der Instrumentation findet, welche dem gegenwärtigen Stande der Kunst entsprechen, so sind daraus doch nicht die Lieder und Romanzen verbannt, und der Komponist hat sogar Sorge getragen, dieser Gattung von Stücken soviel Interesse, wie möglich zu geben. Hierin kann man ihm nur Beifall geben, denn in der Musik jedes Landes muss der Karakter der Nationalität bewahrt werden. Die Lieder, wenn sie artig und geistvoll sind, sind das Siegel der französischen Oper, wiewohl der Missbrauch eben so tadelnswerth bleibt.

In Deutschland hatte indessen der Tod Mozarts einen gänzlichen Mangel an grossen dramatischen Komponisten hervorgebracht, als Cimarosa nach Wien berufen wurde, wo er seine schöne Oper „il matrimonio segreto" schrieb, welche entscheidend die Gestalt der komischen Oper zu bestimmen schien. Obgleich er nun dieses Werk für Deutschland bestimmt hatte, welches noch ganz von der starken und durchdringenden Harmonie Mozarts erfüllt war, so änderte er darum nicht sein System der Instrumentation. Man fand darin dieselbe Klarheit, dieselbe Einfachheit, wie in seinen frühern Schöpfungen, und dieselben häufigen Uebergänge von der Dominante zur Tonika in den Cadenzen.

Mayer, ein Komponist in Deutschland geboren, der aber stets in Italien geschrieben hat, und M. Paer, ein italienischer Komponist, der aber viel in Deutschland schrieb, führten in die italienische Oper einige Formen Mozarts ein, und gaben ihrer Harmonie etwas mehr Ausarbeitung und Leben, indem sie jedoch in der ernsten Oper die gewöhnlichen Anordnungen beibehielten, die Arien, die Duetts und Chöre, und nur sehr

wenig Ensemble-Stücke einführten. Während beinah funfzehn Jahren beschäftigten ihre Werke die Bühne, und ihr Ruf glänzte im lebhaftesten Lichte, als Rossini auftrat. Jeder kennt sein Talent und seine Erfolge. Begabt mit der Kraft sehr leicht schöne Gesänge zu erfinden, und die Feinheit seines Geistes in die Musik zu übertragen, machte er die komische Oper anziehender durch die Mischung jener Eigenschaften mit der durchdringenden Harmonie, welche er von den deutschen Schulen geborgt hatte, und in welche er sehr viel Unkorrektheit einführte. Hauptsächlich in der ernsten Oper brachte er eine Reform hervor. Die grosse Länge, an welcher Opern dieser Gattung vor ihm litten, hing an der Ausdehnung der Rezitative, an der Menge der Arien, und an dem Mangel des Interesse. Nachdem er den Zuschnitt der französischen Opern studirt hatte, fand er, dass derselbe diesem Interesse viel günstiger sei; er verkürzte also das Rezitativ bis auf das Maas, welches nöthig ist, um der Aufmerksamkeit des Publikums nicht Eintrag zu thun, er führte die Ensemble-Stücke in die Scene, welche die Eintönigkeit einer zu grossen Menge Arien unterbrochen, er erfand eine Menge neuer Effekte der Instrumentation, und vermehrte durch dies alles das dramatische Interesse.

4. Berichte.

Ueber den gegenwärtigen Zustand des Musikwesens in London.

Vom

Herrn Professor Fetis aus Paris.

Die Nachrichten unsrer Blätter über den Musikzustand in London hängen sich meist an einzelne abgerissene Begebenheiten, und wimmeln zudem von so auffallenden Widersprüchen, dass man sich keine sichere Vorstellung von der eigentlichen Beschaffenheit der Sache zu machen weiss. Hier wissen Reisende, die etwa von dem Massen-Reichthum und Glanz der grossen Musikfeste hingerissen sind, des Lobens kein Ende; dort machen sich andre in den bittersten Beschwerden über die englische Musik Luft, wenn ihnen einige Opernaufführungen missfallen haben. Der Verfasser will seine Bemerkungen nicht auf einzelne Wahrnehmungen und äusserliche Beobachtungen gründen, wie jene Berichterstatter; in den Einrichtungen, in der Lebensweise in Bezug auf Musik, in der Volksgewohnheit und in dem Einflusse der Sprache will er die Gründe für sein Urtheil aufsuchen.

Der bessere oder unvollkommnere Zustand der Musik an einem Volke kann von mancherlei Umständen bedingt sein; im Allgemeinen ist er eine Folge der Einrichtungen, die man für die Ausbreitung des Elementar-Unterrichts in der Musik getroffen hat. Die glückliche Anlage der Italiener hat nicht eher gewirkt, als in der Periode, wo zahlreiche Musikschulen Gelegenheit boten, jedes Talent zu entfalten. Die Nord-Deutschen, obwohl weniger günstig begabt, üben fast seit drei Jahrhunderten die Musik mit grossem Erfolg, weil ihre Erziehung durchaus musikalisch ist. In Frankreich hat eine einzige, aber wohlorganisirte Schule die ungünstigsten Umstände besiegt und die Musik auf den höchsten Punkt der Vollendung gebracht, ungeachtet man den Franzosen gern jede Anlage zur Musik abgesprochen hätte. Das oft wiederholte Urtheil der Schriftsteller des Festlandes verweiset die Engländer auf die unterste Stufe musikalischer Organisation. — Ist diese Meinung gegründet? — Diese Frage habe ich mir zu wohlbedachter Antwort gestellt. Auf den ersten Blick könnte ich mich leicht zu der gemeinen Meinung hinziehen lassen; allein nicht nach dem ersten Anschein ziemt es, solche Fragen zu beantworten. Vor allem ist zu erwägen, ob die englischen Einrichtungen Fortschritte der Tonkunst begünstigen; hierauf ist meine erste Aufmerksamkeit gerichtet gewesen. Ich habe vorher folgende Beobachtungen mitzutheilen.

In England sieht man nie, wie in Frankreich, die Regierung sich in Privatsachen mischen, die Fortschritte der Industrie, der Bildung, der Künste u. s. w. befördern, mit alle dem hat die englische Regierung nichts zu thun. Sie hindert nicht, aber sie hilft auch nicht. Jedweder, seinen eigenen Kräften überlassen, wendet seine Mittel so gut an, wie er es versteht; richtet er sich nur nach den Landesgesetzen, so ist er sicher, nirgends von einer furchtsamen Verwaltung mit

Nachfragen belästigt zu werden. Allein — der einzelne Mensch für sich, gleichsam isolirt unter der Gesellschaft, ist schwach; seine Bemühungen können jeden Augenblick durch hundert Hindernisse vereitelt werden. Daher die Nothwendigkeit der Verbindungen; ein einfaches und leichtes Mittel, die Kräfte zu vervielfältigen, ohne der Unabhängigkeit zu schaden. Dieser Unabhängigkeit auf der einen, und der Neigung zu Verbindungen auf der andern Seite verdanken die Engländer ihre günstige Lage; die Industrie schöpft daraus unaufhörlich neue Kräfte und es ist nicht zu berechnen, wie weit der Zuwachs an produktiver Kraft noch gehen wird.

Ist aber dieser der bürgerlichen Gesellschaft erspriessliche Zustand, dieser absolute Mangel an Theilnahme von Seiten der Regierung, dem Fortschritt der Künste heilsam? man muss es bezweifeln. Wo es um Industrie, Handel, Verbesserung des bürgerlichen Lebens zu thun ist, da zeigt das besondre Interesse das Rechte an und verbannt die Gleichgültigkeit. Nicht so bei den Künsten, an deren Förderung nur schwacher Antheil genommen wird, wenn wir nicht von Künstlern und leidenschaftlichen Liebhabern reden wollen; ist man nicht von ihrem gegenwärtigen Zustande ganz befriedigt, so denkt man noch viel weniger darauf, sie durch Anstrengung zu einem bessern zu erheben. Für sie nur ist der Trieb zu gesellschaftlichen Vereinen entweder nicht vorhanden, oder nicht wirksam genug.

Man braucht nur einen Blick auf die Geschichte der englischen Musik zu werfen, um zu erkennen, dass diese Kunst viel günstiger stand, als die Regierung sich noch ihrer Obhut unterzog. Heinrich VIII. war geschickter Musiker; er komponirte und legte fast eben so viel Werth auf seine Eigenschaft als Kontrapunktist, als auf seine königliche Würde. Berühmte Tonsetzer der französischen und niederländischen Schule wurden an seinen Hof berufen und gründeten Schulen, deren Zöglinge unter der Regierung Elisabeths glänzten. Auch diese Fürstin beschäftigte sich erfolgreich mit Musik, munterte die Künstler auf, gab ihnen Anstellungen an ihrem Hofe, und unterhielt eine Musikschule als Zubehör zu ihrer Kapelle. Mit der Vernichtung der Kirchenmusik in Folge der Religionsunruhen unter Cromwel begann der allgemeine Verfall der Musik; in den grossen innern Veränderungen, welche die Revolution von 1688 begleiteten, vollendete er sich. Von da fand sich die königliche Gewalt in engern Gränzen geschlossen. Die sehr beschränkte Civilliste gestattete nicht mehr Ausgaben für die Musik-Schulen, welche man als Gegenstände des Luxus ansah. Von da hatte die Musik in dem vereinigten Königreiche nur eine prekäre Existenz. Purcell, dessen musikalische Bildung noch in die Zeit vor der Revolution gehört, ist so ziemlich der einzige Musiker, der sich nach jener Zeit einen grossen Ruf gemacht; man führt noch Arno und Arnhold an, welche für ihren Zeitgeschmack (1740 bis 1760) allerdings einiges Verdienst hatten, aber den Musikern der klassischen Periode weit nachstehen. Eine eigne Erscheinung bietet sich noch in der Musik-Geschichte von England dar: es ist das einzige Land, welches für die Tonkunst akademische Würden ertheilt. Cambridge und Oxford sind dadurch zu einem eignen Ruhm gelangt; man ertheilt hier die Würden eines Baccalaureus und Doktors der Musik, zu denen man nur durch strenge Prüfungen gelangen kann *). Seit längerer Zeit hat diese Würdenertheilung sehr an Ansehn verloren. Joseph Haydns Ernennung sollte es ihr wiederbringen, aber die heutigen Doktoren der englischen Musik haben wenig gethan, den alten Glanz herzustellen.

Da kam im Anfang des 18ten Jahrhunderts Händel mit seinem erhabenen Genius, seiner tiefen Bildung und seiner ausserordentlichen Fruchtbarkeit, England über den traurigen Zustand der Musik zu trösten. Er weihte sich ganz diesem Volke, komponirte alle seine schönen Werke zu englischen Texten, und wandte alle Sorgfalt auf die Verbesserung der Exekution. Mit ihm begann die Herrschaft der fremden Musiker in London. Alle grossen Sänger wurden nach einander aus Italien berufen; ihnen folgten die Instrumentisten.

*) Doch ist, wenn wir nicht irren, Fürst Blücher ohne weitere Prüfung, als die Kanonen von Wate loo, zum Doktor der Musik ernannt worden.

Geminiani gründete eine Violinschule; später besetzten sich Abel, Christian Bach, Kramer der Vater, Klementi, J. B. Kramer, Dussek, Viotti, Dragonetti und viele andre grosse Künstler in London, und arbeiteten an der Verbesserung des musikalischen Geschmacks. Allein seltsamerweise konnten sie nie damit sonderlich zu Stande kommen; die Musik erschien in England wie ein fremdes Gewächs, das ausser seinem Vaterlande nur durch Treibhaus-Kultur erhalten wird. Aufführungen Händelscher Oratorien durch eine Masse von 5 oder 6 hundert Musikern: (mit einer Wirkung, von der man in Frankreich und Italien keine Idee hat) schienen zu bezeugen, dass es den Engländern nicht an Gefühl für das Grosse und Schöne fehlt; aber neben diesen grossen Darstellungen liess sich der kleinlichste Geschmack und Schlendrian verspüren; genug, nimmt man Mad. Billington und Herrn Braham aus, so hat England auch kein einziges nennenswerthes Talent vor dem Ende des 18ten Jahrhunderts hervorgebracht. Die Musik-Bildung der Engländer schien jedes Jahr wieder von Anfang zu beginnen, und wenn sich bisweilen eine Verbesserung zeigen wollte, so war es nur in den höchsten Klassen, die die Künste benutzen, ohne ihnen wahrhaft zu nützen; dem Volke und den mittlern Klassen blieben diese Verbesserungen des National-Geschmacks fremd; denn allgemeine Wirkungen können nur durch die öffentliche Erziehung erlangt werden.

Das Uebel schien unheilbar, als mehrere Kunstfreunde, durch Eifer und Einsicht ausgezeichnet, die Nothwendigkeit einer Musikschule einsahen und Fonds dazu durch Subscription, wie gewöhnlich in England, herbeischafften. Mag eine solche Existenz precair erscheinen; soviel ist gewiss, dass die edle Absicht dieser wahrhaften Kunstfreunde schon Früchte getragen hat. Junge Künstler — Sänger, Instrumentalisten und Komponisten, die ich Gelegenheit gehabt habe kennen zu lernen, scheinen mir bestimmt, einst die Meinung zu widerlegen, dass die Engländer für die Kultur der Musik unfähig sein.

(Fortsetzung folgt.)

London, im August 1829.

Eine berühmte Sängerin, mein Herr Redakteur, hat Ihr Berlin die musikalischste Stadt der Welt genannt, und London will ihr dieses Prädikat nicht streitig machen; aber wer in dieser Zeit Zeuge von dem Enthusiasmus gewesen ist, den Cäciliens Kunst neuerlichst bei uns erregt hat, wird auch dem Engländer wenigstens eine lebhafte Empfänglichkeit für die Wirkungen der Musik zugestehen müssen, wenn er auch, was die Produktion in der Kunst anbetrifft, nach seinem harmonielosen Nationalkarakter hinter Franzosen, Italienern und Deutschen stets zurückbleiben wird. Eine Auffoderung, Ihnen zu schreiben, ist aber für mich um so mehr da, weil die Künstler, denen wir neuerlichst einen so ausgezeichneten Genuss verdankten, zum Theil Ihnen angehören, in Ihrer Stadt sich gebildet oder zuerst eine erweckende Bemerkung gefunden haben. Ich rede desshalb billig zuerst von Dem. Sontag, die wir kürzlich als Zerline in „Don Juan," so wie als Caroline in Cimarosas „heimlicher Ehe" zu bewundern, Gelegenheit hatten. Diese Opern boten für uns um so mehr einen seltnen Genuss, da auch die andern Matadore der Pariser Oper, die sich gegenwärtig bei uns befinden, ihren Zauber darin vereinigten. Die Besetzung der „heimlichen Ehe," von Cimarosa auf dem King's Theater, wo diese Oper zum ersten Mal im Jahre 1794, aber noch nie mit so glänzendem Erfolg, als diesmal, gegeben worden, war folgende:

Rolle		Besetzung
Geronimo		Hr. Zuchelli.
Caroline	seine Töchter	M'le. Sontag.
Elise	seine Töchter	Mlle. Nina Sontag.
Fidalma		Mad. Malibran.
Robinson		Hr. Galli.
Parolino		Hr. Donzelli.

Zum Benefiz des Letztern war diese Vorstellung bestimmt. — Musikkenntniss, richtiges Treffen, Geist und Empfindung, Frohmuth und Naivetät, alles trat bei Mlle. Sontag gleich wirksam hervor, um ihre Erscheinung zu den lieblichsten und hinreissendsten zu machen, die wir je gesehen haben. Mad. Malibran, welche die Partie der Fidalma übernommen hatten, scheint dagegen, wenigstens bei einem Theile des Publi-

kums, weniger allgemeine Anerkennung gefunden zu haben. Einige machen ihr schon die ganze Wahl dieser Rolle zum Vorwurf, welche sie nur für Mad. Pisaroni geeignet, und deren Stimme, Eigenschaften nud äusserlicher Erscheinung allein für angemessen halten. Rezensenten behaupteten nicht ohne Bitterkeit und Uebertreibung, dass Mad. Malibran den Karakter ganz falsch genommen, und aus der Fidalma, einer Wittwe von funfzig Jahren, die eine grosse Sehnsucht nach einem zweiten Manne hat, eine zitternde, alte Frau von hoch in den Siebzigern gemacht hätte. Es mag wahr sein, dass in der Partie, welche sich Mad. Malibran hier gewählt, die Noten zu niedrig für ihre Stimme sind, weshalb sie auch in dem Trio „Le faccio un' inchino" eine Note höher singen musste, als der Komponist geschrieben hat, und gleichwohl doppelt so viel Stärke, als sie zu gehen vermochte, vermissen liess. Dennoch ist es unbillig, über das Talent einer Künstlerin so hart abzuurtheilen, die auch in ihren nachfolgenden Darstellungen, die ihrer Eigenthümlichkeit mehr angemessen waren, zeigte, was sie mit ihrem Talent Schätzenswerthes zu leisten vermag. Der Glanzpunkt, zu dem alle sich unaufhörlich wieder zurückwandten, war und blieb aber Mlle. Sontag. — Von dem früher stattgefundenen Konzert, das sie zum Besten der verunglückten Schlesier gab, erlauben Sie mir noch einen kleinen Bericht nachzuholen. Das Konzert wurde sowohl durch die zahllose Menge des Publikums, das sich eingefunden, und den Saal mehr als überfüllte, als durch die ausgezeichneten Kräfte, die sich dazu vereinigten, zu einem der glänzendsten, das in London je stattgefunden. Es waren vornehmlich Mad. Camporese, die Herren Moscheles, Bohrer, Drouet nnd Puzzi, an deren Spitze als Dirigent, Ihr Landsmann, Herr Felix Mendelssohn-Bartholdy stand. Die Herren F. Kramer und Spagnoletti leiteten jeder einen Akt; am Pianoforte sass Sir G. Smnart. Das Konzert wurde mit ganz neuen, noch im Manuscript befindlichen Stücken eröffnet, einer Ouvertüre zu Shakespeares „Sommernachtstraum" und einem Duett für zwei Pianofortes, beide Kompositionen von Felix Mendelsohn. Was die Ouvertüre anbetrifft, so wurde sie von dem Orchester theils noch in sehr unvollkommener Weise ausgeführt, theils verhinderte es auch uns, weil es das erste Mal war, dass wir sie hörten, alle Vorzüge, an denen diese geistvolle Komposition reich zu sein scheint, sogleich aufzufassen und zu würdigen. So viel war uns jedoch deutlich: der Komponist hat das Gedicht, zu dem er die Ouvertüre schrieb, nicht nur in seiner poetischen Farbe und Eigenthümlichkeit verstanden, er hat dieselbe auch in lieblichen, luftigen und sylphenartigen Tönen in den Karakter seiner Komposition übertragen. Das Pianoforte-Duett, das ebenfalls schöner Partien nicht ermangelte, wurde jedoch im Ganzen zu lang befunden, und schien den Erwartungen nicht zu entsprechen, die es erregt hatte. — Drouet trug in diesem Konzerte Variationen vor, die, so wie Bohrers Adagio einen allgemeinen Beifall erregten. — Die Konzertgeberin, Mlle. Sontag, deren milder Veranstaltung wir den ganzen Genuss verdankten, erweckte auch diesmal den grössten Enthusiasmus, obwohl ein Theil des Publikums der Meinung schien, dass die Sängerin diesmal nicht mit der gewohnten Macht ihrer Stimme gesungen habe.

Zum Schluss meines Berichts muss ich, da ich von ihrem talentvollem Landsmann, Herrn F. Mendelssohn gesprochen, eines Vorfalls Erwähnung thun, der ihn kürzlich bei uns betroffen. In einer hiesigen musikalischen Wochenschrift hatte sich schon seit einiger Zeit ein Streit über die Purcell'sche Musik entsponnen, indem einige, und unter diesen auch Herr Fetis behaupteten, dass dieser engliche Komponist seinen Ruf keinesweges seiner religiösen Musik, und am allerwenigsten seinem Te Deum verdanke, das am letzen Mai in der Paulskirche hieselbst aufgeführt worden. Dieser Meinung soll besonders Herr Mendelssohn beigetreten sein und sie wenigstens in einem gesellschaftlichen Privatgespräch geäussert haben. Er wurde deshalb auffallender Weise in der gedachten Zeitschrift, in einem Aufsatz „Music and Musicians" betitelt, mit vieler Bitterkeit angegriffen, und mit einer spöttischen Anspielung auf seinen Vornamen Felix „der unglückliche Mendelssohn" (the „unhappy" Mendelssohn) genannt. In Bezug

darauf liess Herr M. ein Schreiben an den Redakteur dieser Zeitschrift ausgehn, das ich Ihnen des Interesse halber, das es für Sie und Ihre Leser haben könnte, in einer Uebersetzung hier mittheile:

Mein Herr!

„Indem ich den in der letzten Nummer Ihrer Zeitschrift mitgetheilten Artikel über „Musik und Musiker" gelesen, erlaube ich mir hiemit einige Bemerkungen darüber, um den etwaigen Missverständnissen zuvorzukommen, welche mir aus dem besagten Aufsatz entspringen könnten. Herr **Fétis** hat es für gut befunden, in Bezug auf einige Aeusserungen, die mir in einer Privatunterhaltung mit ihm entfallen, meinen Namen öffentlich vor dem Publikum zu nennen, und daraus Schlüsse zur Bestärkung seiner Ansicht über einen berühmten englischen Komponisten zu ziehen. Sie, mein Herr, haben es ferner für erlaubt gehalten, meine von Herrn **Fétis** angezogene Aeusserung mit der öffentlich ausgesprochenen Kritik desselben als gleich zu setzen. Indem ich Herrn **Fétis** kein Recht zugestehen kann, so meine Privatäusserungen zur Unterstützung seiner eignen Ansichten laut werden zu lassen, muss ich zugleich die Gerechtigkeit ihrer Behauptung in Zweifel ziehen, welche mich vor dem englischen Publikum als einen Parteigenossen dieses Hrn. darstellt. Was auch immer meine Worte waren, deren ich mich über die in Rede stehende Sache bediente, so waren sie nur Ausdruck eines augenblicklichen Gefühls, veranlasst durch eine Aufführung des Werkes, die, um in Ihrer eignen Sprache zu reden, „timid and unsatisfactory" zu nennen war. Um allgemein zu reden, kann überhaupt eine einmalige Aufführung nie ein öffentliches Urtheil über den Werth eines ausgezeichneten Komponisten geben, und dies zugestanden, muss ich, was mich betrifft, die Kritik widerrufen, welche von einer einzelnen und beiläufigen Aeusserung einen Schluss auf meine allgemeinen Ansichten veranlassen dürfte. Indem ich mich selbst „englischer Musik und Musikern" sehr verbunden fühle für den Genuss, der meinen kurzen Aufenthalt in diesem Lande zu einer der schönsten Perioden meines Lebens macht, muss ich hinzufügen, dass die Anspielungen in der letzten Nummer Ihrer Zeitschrift für mein Gefühl sehr unangenehm waren, weil sie beabsichtigt schienen, mir Missverständnisse bei denen zu erwecken, von denen ich so viel Güte erfahren, und für die ich immer die lebhafteste Achtung empfinde."

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Notizen.

(**Volksmusik.**) Ein interessantes Unternehmen scheint die kürzlich in Paris von G. **Fulgence** begonnene Sammlung von hundert Volksliedern aller Nationen der Erde, mit Begleitung des Pianoforte und der Harfe, und dem Originaltext zur Seite, von der das erste Heft bereits erschienen, unter dem Titel: „Cent chants populaires de tous les peuples du monde, recueillis et publiés par G. Fulgence, avec accompagnement de piano et de harpe, le texte original et des notes, en quatre livraisons." — Der Herausgeber äussert über Volksmusik folgende Ideen, die ihn bei seiner Sammlung geleitet zu haben scheinen: „Die Volksgesänge sind der treueste Spiegel von dem Karakter und Geist eines Volkes. Die Gesänge des **Schotten** bezeichnen seine ruhige Tapferkeit; die des **Finnländers** seine wilde Heftigkeit. Der **Neapolitaner** achtet nicht auf das, was er spricht; er schleift nachlässig seine Noten, oder ermuntert sich gleichsam wieder durch eine Dissonanz; seine Stimme ist nur ein Instrument. Die Gesänge des **Sicilianers** wie des **Isländers** sind traurig, aber die süsse und weiche Traurigkeit des erstern bildet mit der mehr innerlich gehaltenen und ernsten des letztern einen sehr frappanten Gegensatz. Die Boleros der Spanier wie das Jodeln der Wiener und Tyroler sind gleich leicht und lebhaft, aber die diatonische Melodie jener karakterisirt die südliche Weichheit, während die rapide Beweglichkeit der Stimme die lebenslustige Munterkeit dieser mahlt. Eine unbewegliche Starrheit herrscht in den Melodien der **Chinesen**, in denen sich ein Akkord genau und pedantisch an den andern fügt, karakteristischer vielleicht, als alle prohibitiven Gesetze **China's**." —

Redakteur: A. B. **Marx**. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 5. September. —— *Nro.* 36. —— 1829.

2. Freie Aufsätze.

Ueber das Musikalische in der deutschen Sprache.

Von

Jnlins Schnbring.

Auch darüber sollen wir noch ein Wort hören? und schämt sich denn der Unsinn nicht über sich selber? So eben kommen wir aus dem musikalischen Thee, wo die Ohren noch voll sind von dem süssen Klang von Italia, von den zarten Tönen: „mio caro, amico o sposa" — nnd nnn sollen wir noch von der rauhen, Ohr, Mund und Herz zerreissenden, von hässlichen Konsonanten wimmelnden, mit tranrigen Vokalen überladenen gothischen Sprache nns sagen lassen, dass sie mnsikalisch sei! Schon lange haben ja die Bessern immer den schrecklichen Uebelstand schmerzlich empfnnden nnd haben ihre Zuflucht gesncht und gefunden in Tönen fremder Sphären, die ja wie Sphären-Musik nns erklingen gegen den plumpen Hammer des hausbackenen Deutsch. Hat ihr nicht schon der grosse Schiller auf ewig das Urtheil gesprochen, das sie verdient? — (in einer Anmerkung zu seinen Uebersetzungen ans der Aeneis). —

Doch lassen wir uns auch durch den grossen Schiller noch nicht schrecken: in der Ueberzeugung, dass anch grosse Männer zuweilen schwache Stunden haben, in denen sie gerade das verkennen, woran sie ihrem innern Wesen nach gekettet sind; sondern wir versnchen es noch einmal, die Sache zu bedenken, und dies nm so getroster, da wir so manche erfreuliche Zeichen gewahren, die nns gute Vorbedeutung sind. Denn hat sich nicht schon, wie nnsre Liebe zum Vaterland überhanpt, so auch unsre Sprache in vielen nnd wichtigen Beziehungen von fremder Herrschaft losgemacht? Hat sie sich nicht, wenn auch langsamer als die flüchtigen Romaniden, doch auch nnn herausgearbeitet und leuchtet herrlich umher? Ja, und es will nns bedünken, als sai es ein reinerer Glanz, der längere Dauer verspricht und die nnächten Lichter überstrahlen wird. Und auch in musikalischer Beziehung — sprecht aufrichtig — habt ihr denn noch gar nichts gehört, aus deutschem Boden entsprossen, was euch das Herz ergriffen hätte anf wunderbare Weise? Noch nichts, was anch ohne Komposition, eine solche himmlische Musik in sich trägt, dass es uns in den innersten Tiefen mächtig bewegt, so dass wir auch die Meister der Tonknnst vergeblich sich anstrengen sehen, diese innere Musik auch für das Ohr herauf zu zanbern? Kennt ihr denn, um Anderes zu geschweigen, Götheschen Lieder und Balladen nicht? Man sollte meinen, wer nur irgend Ohren hat zn hören, der müsste hier andächtig still stehn und Gott danken, dass er es ihm vergönnt hat, ein Dentscher zu sein; schon ganz allein deshalb, dass er die deutsche Sprache versteht.

Ihr Lieben, denkt doch nur daran, was ihr eigentlich wollt; ihr meint es ja gar so böse nicht, als es scheint, und es ist alles nnr ein Irrthnm. Freilich, wenn Musik nichts wäre als eine Folge von schönen Klängen, wenn sie weiter nichts wollte, als vorübergehend die Ohren angenehm erfüllen nnd eines langweiligen Abends Stunden heiter verkürzen, ja dann vielleicht hättet ihr Recht. Zn einem solchen vorübergehenden Klingeln und oberflächlichen Ohrenkitzel ist jener gepriesenen Wohlklang der romanischen Sprachen

wie geschaffen; aus solchem Sinne ist er hervorgegangen und mit ihm zugleich die ganze eben so oberflächliche, nur sinnlich-reizende Bildung ihrer Musik. Das am Leichten hängende Volk hat Roma's ernste viereckige Sprache zu einem schönen Wohlläutchen herübergespielt. Anders aber redet der deutsche Sinn und Anderes sagt ihm auch seine Tonkunst. Und wiederum ist es hier nicht die Gelehrsamkeit und der doppelte Kontrapunkt, der das Wesen ausmachte; denn damit wären wir eben so irrig an das andre Ende gerannt und hätten des rechten Weges verfehlt. Etwas andres, Aechteres ist es, was uns hindert in jenen leichten Flug uns hinein zu verlieren, was auch, wie der deutschen Musik, so auch der deutschen Sprache den höhern Werth verleiht, der von einem Deutschen nie sollte verkannt worden sein. Musik ist uns nicht das, was in's Ohr fällt, was den Sinn allein äusserlich berührt, sondern das, was im Innern des Herzens wiederklingt. Wo der Geist des Menschen in Frieden und in harmonischer Klarheit ruht und der Welt aufschliessen und offenbaren will die Schätze, die er in sich trägt, die er aber doch noch scheut in das bestimmte und beengende Wort einzuzwängen, da spricht er durch Musik; als erster und nicht erst durch den Verstand abgekühlter, warmer Erguss und Abdruck des menschlichen Gemüthes, geht sie auch am unmittelbarsten ein in die Tiefen; das Ohr ist nur der Weg, auf welchen sie einzieht. Nur da also giebt es Musik, wo der Geist redet, wo aus den Tönen heraus der Mensch zu uns spricht, wo das Gemüth des Künstlers offen sich vor uns entfaltet, dass wir es lieben lernen. — Und sollte es mit der menschlichen Rede nicht eben so sein? Sollte nicht das in jeder Beziehung die ächteste und schönste Sprache sein, worin am meisten das Walten eines lebendigen Geistes sichtbar ist, wo auch die einzelnen Theile durchdrungen sind von dieser schöpferischen Kraft? Und das gerade ist das Wesen der deutschen Sprache und dasjenige, was sie hoch über alle jene gepriesenen Wohlklangssprachen erhebt.

Denn sie sind alle Tochtersprachen; lateinische Herrschaft pflanzte dem Volk auch ihre Sprache ein; und jenachdem die Elemente der Volksstämme verschieden gemischt waren, haben sie auch jene ausländischen Klänge allmählig sich verschieden gemodelt. So sind die romanischen Sprachen entstanden; der feurige sinnliche Italiener drückte den überkommnen Bruchstücken jenen sinnlichen überaus reizend uns ansprechenden lispelnden Wohllaut ein, der der Gegenstand allgemeiner Bewunderung ist; den leichten, aufbrausenden, oberflächlich polternden Franzosen finden wir in seiner Sprache vollkommen wieder, und so redet der Spanier wie er es ist, stolz und pomphaft. Je mehr sich aus den neuen Völkern in ihre Sprache hineingebildet hat, desto mehr hängen sie daran. Aber der Grundfehler bleibt; das Material ist fremd, nur die *ganz* äusserliche Form und der Klang gehört ihnen zu. Anders ist es bei uns der Fall. Manche Unterdrückung von Aussen her war vorübergehend allerdings zu fühlen. Aber das Land dem Wesen nach blieb frei. Auch die Sprache hat es sich frei erhalten, und wir reden Worte, die sich der deutsche Geist allein geschaffen und gebildet hat. Aus verhältnissmässig nur wenigen Wurzeln hat sich der Stamm herrlich entfaltet zu Tausenden von Zweigen und Blättern und bietet der Betrachtung den schönsten Anblick dar. Alle Wurzeln aber sind so tief in unser ganzes geistiges Leben verflochten, dass uns auch jedes Blatt als ein uns angehöriges freundlich anspricht. Was hat, um nur ein Beispiel anzuführen, die Sylbe ur (auch uur), die wir nur noch in Zusammensetzungen kennen, für das sinnige Ohr für einen bedeutungsvollen Inhalt (Uralt, Urzeit). Unverkennbar ist daraus das Werden entstanden (vergl. das englische dobble u), welches eben so uns in jene uranfänglich Zeit versetzt (es werde Licht und es ward Licht). Der Superlativ jener Wurzel urst klingt uns in unserm erst, Fürst (first). Auch das schöne Wort Wurzel gehört dahin als ein Theil, der ursprünglich ist. Noch andere Zweige wurzeln hier, wie das ganze Gebiet des Wirkens u. s. w. Die Sprachforscher weisen uns den Zusammenhang im Einzelnen nach und oft erstaunen wir dabei über die Resultate ihrer Forschungen. Nun kann und soll natürlich nicht Jeder Sprachforscher sein; aber das ist auch nicht nöthig, um das Deutsche zu

geniessen. Nur offen muss der Sinn erhalten werden für diese Innen-Deutsamkeit unserer Sprache *); jeden sinnigen Deutschen muss sie, wenn er auch nicht vermag mit Bewusstsein nachzuweisen, wie es zugeht, doch überall anklingen, eine innerliche Bejahung des ganzen Selbstbewusstseins muss ihm das Wort zum wahrhaft lebendigen machen. — Jenen drei Nationen fehlt dieses Mutterland. Wenn der Franzose habitant sagt (habiter, habitation), so kann es ihm nicht einfallen, wenigstens zu innerm Leben nicht gelangen, dass das habit, welches er hat, oder habile oder avoir u. s. w. eine andre Verwandtschaft damit habe, als die zufällige des Klanges; der Zusammenhang liegt ausser seiner Sprache in habere, habilis, habitus u. s. w. Es sind ihm nur die einzelnen Zweige von dort her abgerissen und nebeneinander in sein Land gesteckt wie in ein Wörterbuch; er hat die Wörter nur als vereinzelte willkührliche Bezeichnungen seiner Vorstellungen. Eben so geht es den andern. Was sagt ihr oberflächliches amour, amore, amor gegen unsre Liebe, das innigste Wort, das je der menschliche Geist empor getrieben hat; es ist uns das rechte Labsal, ja wir sind mit Leib und Leben da hinein gewachsen.

In dieser Bedeutsamkeit also der einzelnen Theile der Sprache für den Geist besteht der wahre Vorzug der deutschen Sprache, und sie erstreckt sich bis in die scheinbar unbedeutendsten Gebiete hinein. (Denn wer empfände nicht z. B. in der kleinen Vorsylbe er (erstehn, ersinnen) wiederum jenes ur, von dem es das Ausgehn andeutet; wer möchte eine Endsylbe, wie sam (bildsam, deutsam) gegen das prächtige, aber nichts sagende oso vertauschen?) Zugleich aber ist sie auch, und das ist uns jetzt die Hauptsache — das wahrhaft musikalische Element der Sprache. Denn was kann dem Künstler erwünschter sein, als Worte in Musik zu übertragen, die in ihren Theilen überall noch bedeutungsvoll sind, die er eigentlich nur mit musikalischem Ohr zu lesen braucht, um jedem seinen musikalischen Werth anzuweisen? Wer da wissen will, was das heisse, der sehe nur hin auf den Vater und Meister des deutschen Gesanges, wie der es gemacht hat. Der grösste Theil des Textes zu Bachs grosser Passionsmusik ist die reinste schlichteste Prosa; ein Paar Kapitel aus dem neuen Testament, vom guten alten Luther ehrlich und treu in unsrer Muttersprache wiedergegeben, gewiss ohne alle Absicht sie künstlerisch und musikalisch zu machen. Aber wie hat der treffliche Kantor die Sprache seines Geistlichen verstanden! Ist es ja doch jedem, der seine Auslegung kennt, wenn er nachher die einfachen Worte wieder liest, als hörte er auch in ihnen den heiligen Orgelklang, der durch die Kirche schallt, den freudigen Gesang der Gemeinde, welcher dem Worte der Predigt bekräftigend nachfolgt. In welcher andern Sprache wäre es denn wol möglich gewesen, also zu singen?

Es entsteht nämlich aus jenem innern Leben der Sprache zuerst der wahre Rhythmus, der, ausser Deutschland, allen jenen Völkern fremd ist. Wenn wir reden, so bekommt allemal die Sylbe den Ton, welche auch dem Sinne nach den eigentlichen Inhalt des Wortes ausmacht: die Stammsylbe, gleichgültig, was für einen Klang sie haben möge. Eben so in einer Verbindung von Wörtern dasjenige, auf welchem der Sinn des Satzes ruht. Auf diesen mag denn auch der Komponist verweilen; die weniger bedeutenden Theile der Rede treten zurück und er kann darüber hinwegschlüpfen. In jenen Sprachen dagegen kommt der Ton fast immer, wegen der Masse der grossen und ihres vollen Klanges wegen schwer nachschleppenden Endsylben, auf das Unbedeutende, und der Stamm des Wortes wird wegen des Wohlklangs der Nebenwerke überhört. Daher fehlt denn auch ihren Kompositionen der Ausdruck überall. Die Verse, die bei uns gar kein anderes Maass des Accents haben als das der ungebundnen Rede, haben dort wieder eine andre Betonung, die eben so wenig natürlich ist. Und so ist der Komponist überall in Verlegenheit, was er aus seinem Texte

*) Dass dieses am besten geschieht, wenn man es nicht verschmäht die Dialekte unsrer Muttersprache und die Literatur früherer Zeiten, die so viel herrliche Schätze enthält, aufmerksam zu betrachten ist klar; es sondert sich dadurch immer das Wesen der Sprache von den zufälligen Aeusserlichkeiten der Form ab.

machen soll, weil jede musikalische Bearbeitung willkührlich ist, und jede so passend oder auch so unpassend als die andre.

Wie nun aber aus jener ursprünglichen die Sprache schaffenden Kraft die wahre Bedeutsamkeit und mit ihr auch der rechte, vernünftige Accent entstanden ist, so hängt eben damit noch das Andre zusammen, das hier nur als Nebensache erscheint und das wir kaum berühren würden, das aber, gerade als Hauptpunkt angesehen, den grössten Anstoss immer erregt hat; nämlich das Verhältniss der Vokale und Konsonanten zu einander. Man nennt die Sprache desto singbarer und musikalischer, je mehr die Konsonanten darin gegen die Vokale zurücktreten, und das ist doch in der deutschen Sprache offenbar gar nicht der Fall. Es konnte aber auch nicht so sein, denn eben die Geistigkeit der Sprache lässt es nicht zu. Der Vokal an sich ist, als reiner Naturlaut, noch unbedeutend und unbestimmt; erst seine Verbindung mit Konsonanten giebt ihm eine nähere Bestimmung, eine eigentliche Physiognomie. In allen Sprachen enthalten die Wurzeln der Wörter mehr Konsonanten als Vokale, ja in den alten orientalischen Sprachen gehören bekanntlich die Vokale gar nicht zur Wurzel, wie sie alle auch gar keine Bezeichnung derselben in der Schrift kannten: ein deutliches Zeichen, dass sie sie für den weniger bedeutungsvollen Theil hielten. Auch bei uns gehn oft in demselben Worte alle Vokale durch verschiedne Formen durch, ohne dass es uns im geringsten befremdete (z. B. w*a*rd, w*e*rden, w*i*rd, gew*o*rden, w*u*rde, w*ü*rde u. s. w.). Nun soll dies uns freilich dahin nicht führen, zu behaupten, als wäre das Wort um so geistvoller, je mehr es Konsonanten enthält; denn auch Leichtigkeit und Anmuth wollen wir in der Sprache. Wer kann denn aber sagen, dass unsre Sprache durch Ueberladung mit Konsonanten plump geworden wäre? Vielmehr hat der deutsche Geist darin wohl kaum das rechte Maass überschritten; kein Deutscher, der gesund gebaut ist, stösst auf schwer zu überwindende Hindernisse beim Sprechen. Und wenn die südlichen Völker oft genug daran Anstoss nehmen, so kümmert uns das ja gar nicht. Da sie ihre ganze Sprache mit Mund und Nase bilden, mögen sie freilich unsre hauchenden Laute nicht; aber gerade sie kommen von Innen heraus, in ihnen weht der Geist am unmittelbarsten und lebendigsten. Man lasse nur einmal ein h oder ch weg, wo es hingehört, so wird man merken, was fehlt (z. B. das Wort h a u c h, ich d a c h t e u. s. w.). So lange *nun* freilich die Gesangschulen bei uns lehren, dass die Konsonanten nichts sind, als unnütz beschwerender Ballast, dass man sich ganz allein an die Vokale halten soll, so lange sind alle diese Worte vergebens geredet. W o r t e sollen gesungen werden und nicht T ö n e. Wem jener Grundsatz klar geworden ist, dass in dem ächten Gesange nicht der K l a n g des Wortes, sondern der G e i s t wiedergegeben ist, dem ist es nicht möglich, Arien und Kadenzen auf l a - l a noch zu singen; es darf das Organ gar nicht daran verdorben werden. Noch einmal muss *uns hier* die Bachsche Passionsmusik vor Augen schweben, an der überhaupt ein Deutscher lernen kann, wie deutscher Text gesungen werden muss. Wie oft sind hier, um so zu sagen, die Konsonanten komponirt. Man vergleiche z. *B. das* Zucken der Blitze (in dem Doppelchor „Sind Blitze sind Donner“ u. s. w.) von einem Chor zum andern durch alle Taktheile hindurch; das Zischen des hämischen Spottes in dem Chor „Weissage.“ Wie muss überhaupt durch das ganze Werk, sei es in Solo- oder in Chorpartien, der Text gesprochen werden im eigentlichsten Sinne und mit allen seinen Konsonanten; wenn nicht die Musik an ihrer rechten Kraft unendlich viel verlieren soll. Und wer will wohl behaupten, dass etwas schlechtes daraus geworden wäre? Noch sollen Kantabiles geschrieben werden, die *sing*barer und himmlischer wären, als die Stücke der Passion.

Und hiermit sei denn des Redens billig genug. Es soll über keine menschliche Redeweise der Stab gebrochen sein; denn es sind mancherlei Gaben. Aber auch unser Reich wollen wir uns nicht schmälern und verkürzen lassen. Wer unter uns unzufrieden ist mit der Gewichtigkeit unserer Sprache und aus leichtem oberflächlichem Sinne den unsrer Sprache verkennt, der mag immerhin da seine Befriedigung suchen, wo er

sie findet. Der tiefere Geist wird bald davon zurückgescheucht, und für ihn giebt es nichts, wo er eine schönere Ruhe fände, als in dem Heiligthum unsrer deutschen Rede.

Nachtrag.

So wenig der vorstehende Aufsatz einer Unterstützung bedarf, so gern wird man doch das gleichgesinnte Wort des edeln Börne noch vernehmen.
D. Red.

„Welche Sprache darf sich mit der deutschen messen, welche andre ist so reich und mächtig, so schön und so mild, als unsre! Sie hat tausend Farben und hundert Schatten. Sie hat ein Wort für das kleinste Bedürfniss der Minute, und ein Wort für das bodenlose Gefühl, das keine Ewigkeit ausschöpft. Sie ist stark in der Noth, geschmeidig in Gefahren, schrecklich, wenn sie zürnt, weich in ihrem Mitleide, und beweglich zu jedem Unternehmen. Sie ist die treue Dollmetscherin aller Sprachen, die Himmel und Erde, Luft und Wasser sprechen. Was der rollende Donner grollt, was die kosende Liebe tändelt, was der lärmende Tag schwazt und die schweigende Nacht brütet; was das Morgenroth grün und golden und silbern malt, und was der ernste Herrscher auf dem Throne des Gedankens sinnt; was das Mädchen plaudert, die stille Quelle murmelt und die geifernde Schlange pfeift, wenn der muntre Knabe hüpft und jauchzt und der alte Philosoph sein schweres Ich setzt und spricht: „Ich bin Ich“ — alles, alles übersetzt und erklärt sie uns verständlich, und jedes anvertraute Wort überbringt sie uns reicher und geschmückter, als es ihr überliefert worden. Der Engländer schnarrt, der Franzose schwatzt, der Spanier röchelt, der Italiener dahlt, und nur der Deutsche redet.

4. Berichte.

Ueber den gegenwärtigen Zustand des Musikwesens in London.

(Fortsetzung.)

Ehe wir von der Musik-Akademie (neuer Art von Conservatorium) reden können, wenden wir unsre Aufmerksamkeit zuerst auf die philharmonische Gesellschaft, eine Stiftung, die London alle Ehre macht und Paris fehlt; denn der Konzert-Verein der königlichen Musik-Schule hat nicht ganz dieselbe Bestimmung.

Es sind ungefähr 20 Jahr, dass mehrere ausgezeichnete Künstler, unter denen man Viotti, Salomon, J. B. Kramer, Dizi u. a. bemerkte, den Plan fassten, die musikalische Ausführung in England zu verbessern und den Sinn dafür in den höhern Klassen zu verbreiten. Sie fanden dafür kein zweckmässigeres Mittel als regelmässige Konzerte, unternahmen diese auf Subskription und stifteten einen Verein zur Ausführung des Vorhabens. Der Anfang der Unternehmung war keineswegs glücklich. Die gestörte Verbindung mit dem festen Lande hinderte damals die fremden Künstler, London zu besuchen. Mit Ausnahme von Vietti, Lindey (berühmtem Violoncellisten) Dragonetti (unvergleichlichem Kontra-Bassisten) und einer kleinen Zahl andrer verdienter Spieler waren die Mittel für das Orchester gar sehr beschränkt. Es kostete den Unternehmern grosse Anstrengungen und Geld-Opfer, um ihr Unternehmen nur zu erhalten. Aber endlich besiegten sie alle Hindernisse und erhoben ihr philharmonishes Konzert zu einem der schönsten Institute von London.

Anfangs besass der philharmonische Verein keinen eignen Saal; er liess einen bauen, der den Namen Argyll-Roms erhielt, weil er in dem Quartier von Argyll liegt; seitdem sind alle philharmonischen Konzerte dort gegeben worden. Weil aber der Saal Eigenthum des Musikalien-Händlers Welsh geworden ist, wird er auch für den grössten Theil der Benefiz-Konzerte benutzt. Er hat parallelogrammatische Form, fasst 900 Zuhörer, ist sehr schön und nach allen Erfodernissen eines Konzert-Saals eingerichtet, übrigens mit weiten Sälen umgeben, in welchen das Publikum zwischen den Theilen des Konzerts sich aufhalten und Thee nehmen kann. Ein zweiter Saal, Willis'son Room, ist noch grösser und soll 1200 Personen fassen, er ist bis in das Kleinste sorgfältig gebaut und würde jenem vorzuziehen sein, wenn er nur dem Sitze der höhern Welt näher läge; ein dritter, und der grösste Saal ist der des Konzerts für

alte Musik, in Hanover-Square, in diesem Saale gab ehedem Salomon die Subskriptions-Konzerte, für welche Haydn seine 12 grossen und schönen Symphonien komponirte. Er gehört der Gesellschaft dieser Konzerte und dient blos für ihren Gebrauch oder den ihrer Musik-Direktoren Greatorez, Franz Kramer u. a. Ein vierter Saal ist eben jetzt im Theater des Königs eröffnet worden; welch ein Vorzug vor Paris, das auch keinen einzigen nennenswerthen Saal besitzt! denn die in den Strassen Cleriy-Taithout und Chantereine sind viel zu klein und haben fast keinen Platz für das Orchester; der Saal des Konservatoriums ist für Konzerte nicht gut eingerichtet und nicht akustisch gut gebaut; der Saal Vauxhall würde noch der beste sein, wenn die Eingänge bequemer wären, wenn er in einer bessern Gegend läge und bessere Nebenräume hätte. Doch zurück zum philharmonischen Verein.

Er zählt 40 Mitglieder, die 7 Direktoren ernennen. Diesen liegt ob, die Ausgaben zu regeln, die Rechnungen des Kassirers zu beaufsichtigen, Sänger und Spieler zu engagiren und die Konzertprogramme zu bestimmen. Von Zeit zu Zeit werden neue Direktoren ernannt, stets in geheimer Stimmsammlung. Mitglied des Vereins wird man nur durch eine Berathschlagung der Generalversammlung. Der Verein giebt jährlich acht Konzerte, zu denen 650 Abonnenten (à 4 Guineen) Zugang finden können; die Mitglieder des Vereins abonniren mit 1 1/2 Guineen. Die übrigen Plätze sind der Disposition der Direktoren überlassen, und werden auswärtigen Künstlern auf das Artigste angeboten.

Das Orchester ist amphitheatralisch aufgestellt, aber so steil, dass eine Reihe der Spieler fast über den Köpfen der andern steht, — zum Nachtheil der feinern Exekution (wie mir scheint) da diese beiden Reihen sich so nicht gut hören können. Eben so unzweckmässig scheint es mir, dass der Direktor, Front gegen das Publikum, bei den übrigen Geigern steht; denn es ist ihm damit der Blick auf das Orchester entzogen. Noch eine Eigenheit ist die, die Bässe alle vor das Orchester, tiefer als die übrigen Instrumente, zu stellen; da die Violinen viel höher stehen, so leidet ihr Klang nicht. — Nach alter Weise sitzt noch ein besondrer Leiter am Pianoforte — abwechselnd Herr George Smart und Doktor Crosch. Zur Unterstützung des Gesanges in Rezitativen mag ein solcher wohl dienen; im vollen Orchester wird er indess entweder nicht gehört, oder der Beiklang des Pianoforte, auf den der Komponist nicht gerechnet hat, muss sich dem Tonsatze nachtheilig einmischen. Noch missfälliger macht sich dieses willkührlich zugefügte Instrument bemerklich, wenn in sanften Orchestersätzen seine Akkorde länger nachklingen, als die des Orchesters selbst.

Hört man in diesen Konzerten eine Symphonie zum ersten Mal, so überrascht die Kraft und Einheit des Orchesters; man giebt gern zu, dass ein solches überall für vortrefflich gelten müsste. Wer aber die Konzerte der Pariser Ecole royale de musique gehört hat, dem drängen sich Vergleiche zwischen diesen beiden ersten Instituten von Paris und London auf, die nicht eben zum Vortheil des letztern ausfallen. Gleiche Kraft und Einheit zeigt auch das Pariser Orchester; aber es gesellt sich eine Jugendlichkeit, eine Feinheit der Intention dazu, nach der man vergebens in London hinhorchen möchte. Nur sehr schwache Spuren jener feinen Schattirungen, in denen das Orchester des Konservatoriums unsre Bewunderung gewinnt; noch seltner jene sympathetisch sich mittheilende Wärme.

Kompetente Richter, die Händelsche, Haydnsche, Mozartsche, Beethovensche Kompositionen in Deutschland gehört haben, machen den Franzosen den Vorwurf, die Tempi zu übertreiben. Man sollte diese Erinnerung allerdings wenigstens bei Beethovens Symphonien und Ouvertüren in Erwägung ziehen, deren Tempi neuerdings vom Komponisten selbst metronomisch angezeigt worden und deren ursprüngliche Aufführungsweise noch durch die Tradition bewahrt ist. Indess scheint mir dieser Fehler immer noch erträglicher, als der entgegengesetzte, in den die Engländer fallen: das Tempo so zurückzuhalten, dass keine Wärme möglich ist.

Was die einzelnen Instrumente betrifft, so so sind die Violinen des französischen Orchesters den englischen, aber eben so weit die englischen Bässe den französischen überlegen. Von Dra-

gonetti's bewunderswerthem Talent zu schweigen, setzen alle Kontrabassisten des Londner Orchesters ihre Phrasen mit einer Bestimmtheit, Nettigkeit, Zartheit und Kraft auseinander, dergleichen man in Paris nicht kennt. Diese trefflichen Eigenschaften verdanken sie der von Dragonetti gegründeten Schule. Bei uns (in Paris), weiss man, theilen sich die Kontrabassisten in zwei Klassen; die einen (unter denen ich Sorna, Chenié, Gelineck und Lamy nenne) Männer voll Eifer und Feuer, die andern, welche just sovlel thun, dass es heisst, sie hätten ihre Pflicht gethan; jene durch alle Schwierigkeiten sich durchkämpfend, diese ganz bescheiden an den leichten Hauptnoten ihrer Stimme sich genügend. Nicht so die Philharmoniker. Kein Ton, kein Bogenstrich, kein Staccato, keine Nüance darf ihnen entgehen — und alles scheint ihnen nicht mehr Anstrengung zu machen, als spielten sie Violine. Gewiss hat die von Dragonetti eingeführte Quartenstimmung viel dazu beigetragen *).

Von den Bläsern verdlent der Flötist Nicholson, der Klarinettist Willmann und mancher Andre Lob. Erwähnenswerth scheint mir noch, dass die Paukenschlägel in England grösser und stärker beledert sind, was dem Instrument einen grossartigen Klang giebt.

Paris.

Wieder eine neue Oper:
L'illusion, gedichtet von St. Georges und Ménissier, komponirt von Herold,

in einem Akt, die gefallen hat, wie alle neuen Werke des Komponisten der „Marie." Der Inhalt ist kürzlich dieser. Gustav, ein junger Tyroler, Sekretair eines Vornehmen, verliebt sich (nicht ohne Gegenliebe) in die Tochter seines Herrn, Laurentia. Allein diese wird an einen alten Baron von Walborn verheirathet. Den Gustav

Trieb es fort
Zu Pferde.

Er will sich in einen Abgrund stürzen, wird aber von einem Jäger Philipp auf andere Sprünge, nämlich in dessen Wohnung gebracht. Hier findet er Philipps Schwester, auch Laurentia genannt, und der ersten Laurentia zum Verwechseln ähnlich. Ein Jahr lang — täuscht Gustav sein Herz an diesem lebendigen Abbild der Geliebten, lässt endlich Kleider kommen, wie diese getragen, um die Illusion zu vollenden; als der Bruder auf seine Entfernung dringt. Nun erbietet sich Gustav, die neue Laurentia (aus purer Illusion) zu heirathen, und sie, die ihn ernstlich liebgewonnen, läuft geschwind, sich mit seinen Geschenken zu schmücken.

Plötzlich erscheint, freudig bewillkommnet, die Milchschwester der neuen Braut — keine andre, als die Baronesse von Wallborn, deren alter Gemahl zur rechten Zeit zu sterben gewusst. Ein edler Wettstreit erhebt sich. Gustav will der Geliebten nicht, sondern der Illusion treu bleiben, Laurentia No. 1. und 2. wollen ihn jede der Andern überlassen. Kurz, Laurentia No. 2. stürzt sich in den Abgrund und die Ueberlebenden heirathen sich.

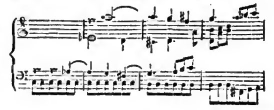
Diese Fabel, in einem Akte dargestellt, wird durch die Musik noch anziehender, als sie schon aus den Händen der Dichter hervorging. Es ist ein neuer Beweis von dem Mangel an Kunstgeschmack und Patriotismus in Deutschland, dass diese Oper noch nicht auf seinen Bühnen erschienen ist. Sollte man sich daran stossen, dass die Oper nur einen Akt hat, so braucht man ja nur Ballet zuzulegen, um zwei bis drei Akte daraus zu machen.

---

5. Allerlei.

Musikalischer Areopagus.

In Paris ist Gericht gehalten worden über Mozart, nämlich über sein Quartett aus C-dur, nämlich über einen Satz daraus, nämlich über eine Note, die den „delikaten Ohren" (nämlich wenn sie in ihnen sitzen bleibt) „Tortur" anthue, bizarr, falsch sei u. s. w. Es ist dieser Satz:



*) Aber dafür entbehren auch die englischen Violons den tiefsten Ton, (wo nicht gar beide tiefsten Töne, E und F) der Deutschen. A. d. U.

und in ihm der Einsatz der ersten Geige auf dem zweiten Viertel.

Schon Sarti (erzählt uns Herr Professor Fetis) „musicien savant," Lehrer Cherubini's und was sonst noch, schon Sarti habe einen eignen ansehnlichen Traktat über diese Note geschrieben: „osservazioni critiche sopra un quartetto di Mozart," in dessen glücklichen Besitz (er scheint der Welt vorenthalten zu sein) B. Asioli sich befinde. Ihm sei es mehr darum zu thun gewesen, seiner üblen Laune gegen „jenen Henker seiner ausonischen Ohren" Luft zu machen, als den Satz nach den Regeln der Setzkunst zu beleuchten.

Das thut nun Herr Fetis. Er beruft sich auf seine „Abhandlung über Kontrapunkt und Fuge," in der er dargethan, dass man bei der Nachahmung in der Quart' und Quinte zwischen dem zweiten und dritten Einsatz einen oder zwei Taktheile, oder auch Takte mehr brauche, als zwischen dem ersten und zweiten. Das habe sicherlich Mozart eben sowohl gewusst, wie jeder Andre, aber —. Herr Fetis hat deshalb die Stelle für untergeschoben gehalten, nun aber aus der Handschrift sich von der Aechtheit überzeugt. Er verbessert sie, indem er die erste Stimme ein Viertel später eintreten lässt.

Gegen ihn tritt Herr Perne, ein andrer Theoretiker, auf und vindizirt für Mozart das Recht, über die alten Regeln der Harmonie hinaus zu Neuerungen fortzuschreiten, wie ja auch Rossini und Sebastian Bach gethan; er er erinnert an die durchgehenden und Wechsel-Noten, Orgelpunkte u. dgl.; was kämen da für Zusammenklänge zum Vorschein! Hierauf bemerkt.....

Doch bald hätte ich vergessen, Herrn Fetis nachzuerzählen, dass derselbe Streit schon vordem unter Wiens Musikern geschwebt und Haydn zur Entscheidung vorgelegt worden sei. Vater Haydn antwortete:

„Weil Mozart so geschrieben, muss er seine „Gründe gehabt haben."

Das will Herr Fetis nur für eine „Ablehnung" in so „delikater Sache" gelten lassen. Allein:

„weil Haydn so gesprochen, muss er bessere „Gründe gehabt haben."

Vielleicht hat er die Frager und Richter nur bewegen wollen, eher auf Mozarts Gründe (auf die Intentionen eines Künstlers), als auf ihre eignen (Systeme) zu denken.

Notizen.

(Allgemeiner Sängerkranz in Tübingen.) Unter diesem Namen hat sich in Tübingen, wo bisher noch keine musikalischen Vereine statt fanden, seit dem Juli dieses Jahres eine philharmonische Gesellschaft gebildet, die bereits über 120 Mitglieder zählt, worunter sich 40 Studirende der Stadt befinden. Für die Ausbildung der noch unumterrichteten Mitglieder wird durch zwei wöchentliche Singstunden, so wie durch eine vorangehende Einübung der im Plenum des Vereins jeden Montag vorzutragenden Singstücke, hinlänglich gesorgt. Bis jetzt werden meist nur leichtere Lieder und besonders Choräle (mit der Absicht, den Gesang in der Kirche zu befördern) eingeübt, und meist im Freien vorgetragen. Es soll jedoch bereits die Gefahr drohen, dass dies philharmonische Institut durch eine innere Disharmonie zerrissen werde, die unter den studirenden Mitgliedern und den nicht-studirenden oder sogenannten Philistern entstanden ist. Ein zweiter Sängerkranz steht im Begriff sich zu bilden, der nur aus studirenden Mitgliedern bestehen soll. Dies ist die gewöhnliche Harmonie und Disharmonie in kleinen Universitätsstädten.

(Musik in der Türkei.) Der Direktor der neuen Militairmusik in Konstantinopel ist ein Piemonteser, Namens Donizetti, der erst seit Kurzem dazu erwählt worden, und bereits von dem „Courier de Smyrne" wegen seines Geschmacks den Vorwurf hat erdulden müssen, dass er nur französiche Musik zur Aufführung bringen lasse. Der türkische Musikdirektor erklärt dagegen in einem Schreiben an der Redakteur der Turiner Zeitung, die Wahrheit dieser Behauptung sei, dass die Militairmusik-Corps, welche er in Konstantinopel errichtet habe, bisher blos Rossinische Musik und einiges von seinen eigenen Kompositionen gespielt hätten. Der Favoritmarsch des Grossherrn sei eine Variation der Arie des Figaro im „Barbier von Sevilla."

(Geigen-Klavier.) Ein solches soll Herr Arkotti in Rom erfunden haben. Der Bezug der Saiten ist der Länge nach, indem jede einzelne von einem Bogen bestrichen wird, den die Tasten regieren.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei der literarisch-, artistisch- musikalische Anzeiger No. 10.)

Verzeichniss von Musikalien,

welche
bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen,
in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,
unter den Linden No 34. zu haben sind.

No. 10. Den 5. Septbr. 1829.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, dem Berliner Conversations-Blatte, und dem Freimüthigen beigelegt.

Die Composition meiner neuen Oper: »Der Templer und die Jüdin,« in 3 Akten biete ich den Theater-Direktionen in correkten Abschriften der Partitur zum Kauf an. Der Text ist von W. Wohlbrük nach der Erzählung Ivanhoe von Walter Scott frei bearbeitet.

Zugleich bemerke ich für sämmtliche Musikhandlungen, dass ich die Partitur genannter Oper als Eigenthum der Melodie für den Druck, zum Behuf beliebiger Arrangements, an Herrn Friedrich Hofmeister in Leipzig contractmässig verkauft habe.

Leipzig, den 11. August 1829.

Heinrich Marschner.

Von Marschners neuer Oper: „Der Templer und die Jüdin" erscheint nächstens in meinem Verlage:

Der vollständige Klavier-Auszug mit Text. Hieraus die Nummern auch einzeln abgedruckt.

Die Ouverture für das grosse Orchester, dieselbe für Militairmusik, dieselbe für das Pianoforte, sowohl solo als auch à 4 mains.

Ein Potpourri der ansprechendsten Melodien für das Pianoforte, so wie eine Sammlung Tänze.

Friedrich Hofmeister.

Musikalien - Anzeige.

Collisionen zu vermeiden.

François Hünten. Op. 37. Marche militaire pour Pianoforte.

— — Air Tyrolien, varié pour Pianoforte.

sind mir vom Kompositeur als Eigenthum überlassen, und erscheinen binnen Kurzem in meinem Verlag.

Leipzig, den 10. August 1829.

C. F. Peters.

Auf vielfältige Wünsche erschienen in der Creutzschen Buchhandlung in Magdeburg, da sie vollstimmig auf Bällen so ungemein angesprochen hatten:

Tänze, zum Theil nach Thema's aus Lieblingsopern arrangirt, für Pianoforte, herausgegeben vom Musikmeister A. v. Gautzsch. Pr. ½ Rthlr. — 54 Xr.

Allen Tänzerinnen und Freunden heiterer Tonstücke werden diese sehr bequem ausführbaren Tänze gewiss willkommen sein, und können mit Ueberzeugung empfohlen werden.

Musikalien - Anzeige.

Collisionen zu vermeiden.

François Hünten. Op. 39. Choeur de l'opera les deux nuits de Boieldieu varié pour le Pianoforte ist mir vom Compositeur als Eigenthum überlassen, und erscheint binnen Kurzem in meinem Verlag.

Leipzig, den 2. Sptbr. 1829.

C. F. Peters.

Schlesiens Tonkünstler,

herausgegeben vom Musik-Direktor Hoffmann (in einem Bande von circa 30 Median-Bogen) erscheinen zur diesjährigen Michaelis-Messe, bis wohin der äusserst billige Subscriptions-Preis von 1 Rthlr. 10 Sgr. noch offen ist. Auswärtige Musikhandlungen belieben sich deshalb an Joh. Friedr. Korn d. ält. Buchhandlung in Breslau zu wenden, von welcher auch ausführliche Anzeigen und Subscriptions-Listen zu beziehen sind.

So eben ist bei uns erschienen:

Musik
zu dem
Turnier in Potsdam.

Aufgeführt bei dem Hof-Feste am 13. Juli 1829.
Für das Pianoforte.

1stes Heft enthält: das Caroussel, — grosse Quadrille, — Quadrille im Grottensaale, — Componirt von C. Blum. Preis 1 Rthlr.

2tes Heft enthält: Grosser Triumphmarsch, comp. von Herrn Grafen von Redern. — 3 Galoppaden, comp. von Herrn Baron von Dankelmann. — 3 Galoppaden, comp. von Herrn Kammermusikus Wieprecht, und 1 Fanfare, comp. von Herrn Krause. Preis 20 sgr.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34.

Neue Musikalien,

Verlag von Carl Gustav Förster in Breslau.

Achmet Aga (Chef de toutes les troupes régulaires turques) Marche militaire et favorite du grand turc Mahmud II. arr. à 4 mains (avec le Portrait de Mahmud II.) 7½ sgr.

— — le même pour Pianoforte seul. 5 sgr

Auber, D. F. E., Ouverture aus der Oper: die Stumme von Portici, für 2 Violinen, Viola und Violoncell, arrangirt von Albrecht. 20 sgr.
— — Dieselbe für Flöte, Violine, Viola und Violoncell. 20 sgr.
— — Dieselbe für Pianof. zu 4 Händen eingerichtet von C. Holland. 17½ sgr.
— — Aus derselben Oper: Fischerlied „o seht den Morgen neu erglühn." Klav. Auszug. 5 sgr.
— — Cavatine: „Schliesse das Aug' etc." Klavier-Auszug. 5 sgr.
Breslauer Lieblingstänze für das Pianoforte. 17½ sgr.
Büttinger, C. C., Adagio und Rondo, concertirend für Pianoforte und Violine. 20 sgr.
Drechsler, J., Duett aus dem Zaubermährchen: Der Bauer als Millionair „Brüderlein fein etc." Klavier-Auszug. 5 sgr.
— — Dasselbe mit Guitarre-Begleitung. 2½ sgr.
— — Trinklied: „Freunde hört die weise Lehre etc." Klavier-Auszug. 5 sgr.
— — Ariette: „So mancher fliegt herum etc." Klavier-Auszug. 5 sgr.
Fuhrmann, A., Länder nach beliebten Melodien der Oper: „Die Stumme von Portici" für Pianof. 2½ sgr.
— — Geschwind-Marsch nach Melodien der Oper: „Die Stumme von Portici" für Pianof. 2½ sgr.
— — Cottillon nach beliebten Melodien aus dem Liederspiel: „Lenore" für das Pianof. 7½ sgr.
Gernlein, R., Dahin! Lied mit Guitarre-Begleit. 7½ sgr.
— — beliebtes Schweitzer Liedchen mit Guitarre. 2½ sgr.
Goldberg, J., Polonaise und Marsch für Pianof. 5 sgr.
Hesse, A., leichtes Präludium für die Orgel. 5 sgr.
— — Choral: „wie herrlich strahlt der Morgenstern" für die Orgel bearbeitet. 7½ sgr.
— — Präludium für die Orgel. 7½ sgr.
— — 12 Studien für die Orgel mit obligatem Pedal. 12½ sgr.
— — „Die Wiege im Strom" Romanze von A. Kahlert, mit Pianof. Begleitung. 2½ sgr.
Köhler, Ernst, Einleitung und Variationen über einen beliebten Galopp für d. Pianof. zu 4 Händen 17½ sgr.
— — Fantaisie en forme de Potpourri sur des motifs favoris de l'opéra: „la muette de Portici à 4 mains. 17½ Sgr.
Merveille de Paganini. Duo pour un seul Violon. 2½ sgr.
Mozart, W. A., Cosi fan tutte, in ausgesetzten Singstimmen. No. 1 der Sammlung von Opern in einzelnen Singstimmen. Subscript. Preis 2 thl. 22½ sgr.
Reissiger, C. G., Rondeau brill. p. le Pfte. Op. 59. 12½ sgr.
Scholz, 3 Favorit-Tänze, für eine Guit. einger. 2½ sgr.
Tibaldi, Constanze, „le jeune Grec" Favorit-Romanze mit einer deutschen Uebersetzung von C. Schall. 5 sgr.
Wolf, I. F., Polonaise arrangée à 4 mains. 10 sgr.

Nächstens erscheint:

Panofka, Henri, Variations brillantes sur un thême original p. le Violon avec accomp. d'Orchestre. Op. 5. dediés à monsieur le Baron S. de Praun. 25 sgr.
— — Dieselben mit Pianoforte-Begleitung. 10 sgr.
Hesse, A., Erste grosse Symfonie fur grosses Orchester.
Reissiger, C. G., Ouverture à grand Orchestre. Op. 58.

Neueste Violin-Compositionen.

von

P. Rode und L. Spohr.

Rode. 7me thême varié p. le Violon. op. 26. Avec Acc. d'Orchestre. 2 Thlr.
— — Avec Accomp. d'un Violon, Alto et Violoncelle 1 Thlr.
— — Avec Accomp. de Piano. 1 Thlr. 5 Sgr.
— 12me Concerto avec un Rondo, mêlé d'airs russes p. l. Violon avec Acc. d'Orchestre. op. 27. 3 Thlr.
— 2 Quatuors ou Sonates brillantes p. Violon principal. avec Acc. d'un second Violon, Alto et Violoncelle. op. 28. Liv. 1 et 2. 2 Thlr. 20 Sgr.
Spohr. 2tes Doppel-Quartett f. 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle. op. 77. 2 Thlr. 20 Sgr.
— Dasselbe als Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche et Violoncelle 2 Thlr. 7½ Sgr.

Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, erscheinen binnen Kurzem mit alleinigem Eigenthumsrecht:

Die neuesten Compositionen

von

Louis Spohr.

Concertino pour le Violon, avec Acc. d'Orchestre. op. 79.
Potpourri sur des thêmes de Winter, p. l. Clarinette avec Acc. d'Orchestre. op. 80.
— — avec Acc. de Quatuor.
— — avec Acc. de Piano.
Fantaisie et Variations sur un thême de Danzi, p. l. Clarinette avec Acc. de 2 Violons, Alto et Violoncelle. op. 81.
— — avec Acc. de Piano.
3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. op. 82.
Pietro von Abano, romantische Oper in 2 Acten, f. d. Pianoforte allein (mit Hinweglassung der Worte).
— — f. d. Pianoforte zu 4 Händen.
2tes Doppel-Quartett. op. 77. Arr. als Quartett f. 2 Violinen, Alto et Violoncelle.

Vor Kurzem sind bei uns folgende Werke desselben Componisten erschienen:

Pietro von Abano, romantische Oper in 2 Acten. Vollständiger Klavier-Auszug 6 Thlr. 15 Sgr.
Hieraus alle Gesangstücke einzeln zu verschiedenen Preisen.
Die Ouverture f. d. Pianoforte allein 12½ Sgr.
— — — — zu 4 Händen 20 Sgr.
— — f. d. Orchester 2 Thlr. 20 Sgr.
2tes Doppel-Quartett f. 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelles. op. 77. 2 Thlr. 20 Sgr.
— — arr. als Quintett f. Pfte., 2 Violinen, Alto und Violoncelle 2 Thlr. 7½ Sgr.
— — arr. f. d. Pfte. zu 4 Händen 1 Thlr. 15 Sgr.
3te Sinfonie f. d. Orchester. op. 78. 5 Thlr.
— — arr. f. d. Pfte zu 4 Händen. 2 Thlr. 10 Sgr.

Verzeichniß von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 10. Den 5. September 1829.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Vorläufige Anzeige,

die Fortsetzung des „Freimüthigen" betreffend.

Wiewohl es sich von selbst versteht, daß ein so altes und wohlbegründetes Journal, wie der „Freimüthige," nicht um deshalb eingehen kann, weil der letzte zeitherige Redakteur, Hr. Dr. Kuhn, mit Tode abgegangen ist, so finden wir uns doch durch verschiedene Anfragen zu der bestimmten Erklärung veranlaßt, daß der „Freimüthige" nicht allein fortdauern wird, sondern, wie wir hoffen, mit noch gerechterem Grunde auf die ihm seit seiner Entstehung geschenkte ausgebreitete Theilnahme. Der seel. Hr. Dr. Kuhn war, wie bekannt, nicht der Gründer dieses, eines unserer ältesten und glänzendsten Deutschen Journale; Namen und Streitigkeiten, welche in der deutschen Literärgeschichte ihre historische Bedeutung für alle Zeiten behalten werden, knüpfen sich an die Gründung dieses Journals. Wenn nun auch die Ansichten aus jener Zeit nicht mehr die unsrigen sind, so haben die launigen und ernsten Kämpfe, gerade in diesem Journale geführt, doch thätig dazu mitgewirkt, aufzuklären, und den ästhetischen Himmel von Dunst und Wolken zu reinigen. Schien auch seitdem manchmal der alte Ulrich von Hutten etwas zu schlummern, so blieb sein ehrenwerthes Bildniß auf dem Titel doch immer als Versicherung, daß sein Wirken nicht ganz vergessen werden dürfe.

Ohne im Voraus zu viel versprechen zu wollen, geben wir vorläufig die Versicherung, daß künftig mindestens dieselbe Sorgfalt, als bisher, darauf verwendet werden wird, und daß alle die Artikel, welche dem Blatte in der letzten Zeit die Geneigtheit seiner Leser erhielten, wo möglich noch mit mehrerem Fleiße behandelt werden sollen. Des thätigen Beistandes vieler unserer besten Schriftsteller gewiß, welche sich seither vom „Freimüthigen" entfernt gehalten, und welche nun theilnehmend die alte ehrenwerthe Firma zu frischem Leben erstehen sehn, werden wir im Laufe dieses Jahres dem geehrten Publikum weitere Nachricht geben.

Ein in der literarischen Welt bekannter Schriftsteller wird binnen Kurzem die Redaktion übernehmen.

In der äußeren Einrichtung soll nichts verändert werden.

Die Verlagshandlung.

Subscriptions-Anzeige.

Bis Michaelis-Messe d. J. erscheint in unserm Verlage eine neue Taschenausgabe von:

Schubert, Christ. Friedr. Dan. sämmtlichen Gedichten, herausgegeben und mit des Verfassers Biographie versehen vom Herrn Prorector Dr. W. E. Weber. 3 Theile in gr. 16. auf weißem Druckpapier.

Der sehr billige Subscriptionspreis bis zum Erscheinen sämmtlicher 3 Theile ist 18 Gr. Sächs., der spätere Ladenpreis wird 1 Rthlr. betragen.

Sammler erhalten auf 12 Exemplare das 13te frei, und sind Druckproben über diese elegant ausgestattete Ausgabe in jeder Buchhandlung (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buchhandlung, unter den Linden Nr. 34.) einzusehen.

Joh. Christ. Herrmann'sche Buchhandlung in Frankfurt a. M.

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen des In- und Auslandes zu erhalten:

Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände. (Conversations-Lexikon.)

Supplementband

für

die Besitzer

der sechsten und frühern Auflagen und der Neuen Folge.

Enthaltend

die neuen und umgearbeiteten Artikel und die Zusätze der siebenten Auflage.

Es sind von diesem Supplementband, durch den die Besitzer der sechsten und frühern Auflagen und der Neuen Folge alle Bereicherungen der siebenten Auflage erhalten und der 77 Bogen stark ist, drei verschiedene Ausgaben veranstaltet worden:

Nr. 1., auf gutem Druckpapier in ord. 8., 2 Rthlr. 15 Sgr.
Nr. 2., auf feinem Schreibpapier in ord. 8., 3 Rthlr. 22½ Sgr.
Nr. 3, auf gutem Median-Druckpapier in gr. 8. 4 Rthlr. 15 Sgr.

Die Ausgabe Nr. 3. ist für alle Besitzer einer Ausgabe des Hauptwerks oder der Neuen Folge in gr. 8. bestimmt.

Leipzig. F. A. Brockhaus.

Bei J. F. Hartknoch in Leipzig ist so eben erschienen:

Theodor Körner's poetischer Nachlaß.

2 Bände. Siebente Auflage. Gr. 12. Mit 2 Kpfrn; elegant brochirt; Preis 2 Rthlr. oder 3 Fl. 36 Xr. Rh.; jeder Band wird auch einzeln gegeben.

1ster Band, enthaltend: Zriny und Rosamunde, mit Körners Portrait, $1\frac{1}{2}$ Rthlr. oder 2 Fl. 15 Xr. Rh.

2ter Band, enthaltend: Gedichte und Erzählungen, eine Charakteristik des Dichters von Tiedge und dessen Biographie, mit einem neuen Kupfer; $1\frac{1}{2}$ Rthlr. oder 2 Fl. 15 Xr. Rh.

Der poetische Nachlaß dieses fast classisch gewordenen Dichters der deutschen Nation erscheint hier in einem andern und schönern Gewande, als die frühern Ausgaben, indem Druck und Format verändert, 2 Kupfer hinzugekommen sind und der Verleger überhaupt bemüdet war, diese neue Auflage hinsichtlich des Drucks, Papiers u. s. w., in möglichst vollendeter Gestalt zu liefern. Der Preis ist ungeachtet des bedeutendern Aufwandes, derselbe wie bei den vorigen Auflagen geblieben.

Aus Paris habe ich in Commission erhalten und ist durch jede Buchhandlung des In- und Auslandes (in Berlin, durch die Schlesinger'sche Buchhandlung) von mir zu beziehen:

Monumens inédits d'antiquité figurée grecque, étrusque et romaine, recueillis pendant un voyage en Italie et en Sicile dans les années 1826 et 1827, par *M. Raoul-Rochette.* Première et seconde livraisons. 15 Bogen Text und 24 Tafeln. In Folio auf feinem Velinpapier. Preis der Lieferung 5 Thlr. 15 Sgr.

Die kritischen Institute Frankreichs und Deutschlands haben bereits die Wichtigkeit dieses Werks, mit dessen Herausgabe sich Herr Raoul-Rochette unausgesetzt beschäftigt, anerkannt, und ich bemerke daher nur, daß dasselbe, zugleich ein Meisterstück französischer Typographie und Lithographie, aus 2 Bänden mit 200 Tafeln bestehen und ungefähr 60—70 Thlr. kosten wird. Die ersten 2 Lieferungen geben eine Achilleide, die dritte wird eine Oresteide darbieten.

Leipzig. F. A. Brockhaus.

Für Lese-Zirkel und Bibliotheken sind folgende interessante Schriften in der J. C. Hinrichs'schen Buchhandlung in Leipzig erschienen:

Jared Sparks. Leben des berühmten amerikanischen Reisenden

John Ledyard,

des Begleiters von Cook. Nach seinen Tagebüchern und seinen Briefwechseln dargestellt. A. d. Engl. 23 Bog. mit 1 Kupfer. 8. 1829. Geh. 1 Rthlr. 15 Sgr.

Karl August,

Großherzog von Sachsen (-Weimar). Was er geistig war und wie er es geworden. — Ein Versuch zur Erklärung seines äußern Lebens, von Sig. W. Schröter. Gr. 8. ($8\frac{1}{2}$ Bogen.) 1829. Geh. 20 Sgr.

Rüder, F. A. Geschichte des National-Krieges auf der pyrenäischen Halb-Insel unter Napoleon 1807—14. Mit 1 großen illuminirten Karte. Gr. 8. (11 Bog.) 1829. 25 Sgr.

Sachsen und seine Krieger,

in den Jahren 1812 und 13. Ein Beitrag zur Würdigung der strategisch-politischen Ereignisse jener Zeit. Gr. 8. (14 Bog.) 1829. Geh. 1 Rthlr.

Diese Schrift hat mit Recht viel Aufsehen erregt.

D. Thomas M'Crie,

Geschichte der Fortschritte und Unterdrückung der Reformation in Italien und in Graubünden.

Aus dem Engl. Mit Anmerkungen und Vorrede herausgegeben von Dr. G. Friederich. Gr. 8. (26 Bog.) 1829. 1 Rthlr. 26 Sgr.

Geschichte der Verbreitung des Protestantismus in Spanien

und seiner Unterdrückung durch die Inquisition im 16ten Jahrhundert.

Aus d. Franz. Gr. 8. (7 Bog.) 1828. Geh. 15 Sgr.

Dr. Carl Venturini

Chronik des neunzehnten Jahrhunderts.

Neue Folge. Erster Band: d. J. 1826. Gr. 8. (58 Bog.) 1828. 3 Rthlr. 10 Sgr.

Der 2te Band, das Jahr 1827 umfassend, erscheint im Laufe des Sommers.

Prof. C. G. D. Stein's

Reisen nach den vorzüglichsten Hauptstädten von Mittel-Europa.

Eine Schilderung der Länder und Städte, ihrer Bewohner, Naturschönheiten und Sehenswürdigkeiten rc. 7 Bdchn. mit Hauptregister, schönen Titelkupfern und 7 Karten. 8. 1828—29. Ladenpreis 7 Rthlr. 15 Sgr.

Jedes Bändchen, eine ganze Route enthaltend, ist auch einzeln zu haben.

Einladung zur Subscription ohne Vorausbezahlung auf ein

Handwörterbuch der griechischen und römischen Mythologie,

herausgegeben von D. Ed. Jacobi.

Das vorstehend genannte Werk, welches für das gebildete Publikum überhaupt, besonders aber für studirende Jünglinge und angehende Künstler eine vollständige Uebersicht der griechischen, römischen und etrurischen Mythen in gedrängter Darstellung bei mäßigem Preise gewähren soll, wird ungefähr sechs und dreißig Bogen in groß Octav stark werden, und spätestens zur Ostermesse 1830 bestimmt erscheinen. Um die Anschaffung desselben, besonders für Schulen, zu erleichtern, haben wir den äußerst billigen Subscriptionspreis auf 1 Rthlr. $7\frac{1}{2}$ Sgr. festgesetzt, welcher erst bei Ablieferung des Werkes entrichtet wird. Der spätere Ladenpreis wird um ein Drittel erhöht werden. Für reinen Druck und gutes weißes Papier wird die gewissenhafteste Sorgfalt getragen werden. Denjenigen, welche sich der Mühe des Subscribenten-Sammelns unterziehen werden, überlassen wir auf zehn Exemplare das eilfte frei. Coburg, den 29. Julius 1829.

Sinner'sche Buchhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 12. September —— *Nro.* 37. —— 1829.

2. Freie Aufsätze.

Erwiederung auf Herrn Nägeli's Aufsatz über die Herausgabe Bachscher Werke in No. 30. der Zeitung.

Wenn diese Erwiederung sich auch einige Wochen verspätet hat (eine Folge des Vorrechts der bisherigen Mittheilungen), so wird sie doch bei dem Interesse des Nägelischen Aufsatzes und manches darin Besprochnen nicht bereits unerwartet kommen. Der Kürze wegen sondere ich die einzelnen Punkte.

1. Nicht eine „Art Herausfoderung," oder Aufruf zur „Verantwortung" hat meinen Anfragen nach dem Erscheinen der Bachschen H-moll-Messe und Passion bei den Herren Nägeli und Schlesinger zum Grunde gelegen. Was deutet wohl auf diesen Sinn!! — Nur das Interesse an den Unternehmungen und die wohlgemeinte Absicht, das Publikum fortwährend daran zu erinnern, hat jene Anfragen veranlasst.

Mit gleichem Eifer wird, beiläufig gesagt, die Redaktion jedes würdige und wichtige Unternehmen irgend eines Künstlers, oder irgend einer Verlagshandlung nach allen ihren Kräften und unermüdlich zu befördern suchen, wenn es ihr nur bekannt wird.

2. Nicht durch die hiesigen Aufführungen der Bachschen Passion ist die Schlesingersche Verlagshandlung in den Stand gesetzt worden, dieses Werk herauszugeben; sondern viel früher, ehe noch von der Aufführung die Rede sein konnte, beschloss sie definitiv die Herausgabe, blos als eine Ehren-Unternehmung für das grösste Werk der Kirchenmusik, da ich es ihr als solches bezeichete. Das erweisen die öffentlichen Bekanntmachungen in dieser Zeitung *), fast ein Jahr vor den Aufführungen.

3. Sollte es nicht Herrn Nägeli's oder seines Beauftragten eigne Schuld sein, wenn er für Bach's H-moll-Messe in Berlin wenige oder nur einen Subscribenten (Herrn Prof. Zelter) gefunden? Der Unterzeichnete hat von der Eröffnung dieser Subscription nie etwas vernommen; dasselbe versichern alle Musiker und Kunstfreunde, die er darum befragt; weder die Berliner musikalische Zeitung noch irgend ein andres hiesiges, oder auswärtiges Blatt hat die Subscription uns angekündigt; wie gern hätten namentlich diese Blätter sich so willkommner Pflicht, unentgeldlich unterzogen!

4. Eben so möchte man Berlin im Voraus rechtfertigen, wenn Herrn Nägeli's gross-sinniger und edler Antrag, wie wir fast besorgen, unbenutzt bleiben sollte. Herrn Nägeli's Vorschlag verdient in jeder Beziehung eine nochmalige Bekanntmachung. Er geht dahin — an das Berliner Publikum: —

„Nachdem dasselbe sich ein ganzes grosses Bachschen Tableau hat darstellen lassen, so lasse es sich nunmehr eine Gallerie Bachscher Kunstwerke aufschliessen. Ich erbiete mich gehorsamst zum Gallerie-Direktor. Sollte man in diesem meinem gehorsamsten Anerbieten ein verstecktes Vornehmthun finden, so bedenke man, dass das Vornehmthun den Reichen ja immer erlaubt ist. Da nun ich der reichste Erbe der Bachschen Schätze zu sein mir einbilde, während es in dem reichen Berlin blos einige Wohlhabende giebt, so glaube ich mir wohl so viel herausnehmen zu dürfen, um wenigstens

*) Vergl. die Ztg. Jahrg. 5. No. 17. S. 131.

zu sagen, was ich herauszugeben hätte, als Auswahl des Allerbesten unter so viel Vortrefflichem.

Ich anerbiete von meinem Besitzthum ungedruckter Bachscher Werke:

a) Etliche grosse Pracht-Chöre mit vollem Orchester.
b) Eine Diskant-Arie (ich dächte eine schwungvolle, kolorirte, womit eine Bravour-Sängerin glänzen kann).
c) Eine Alt-Arie (ich dächte eine ernste, ziemlich tief gehaltene, auf eine Glockenstimme berechnete).
d) Eine Tenor-Arie (ich dächte eine leicht hingleitende mit fein verschlungenen Melodien für ein geschmeidiges Tenor-Organ).
e) Eine Bass-Arie (ich dächte, deklamatorisch, für einen Kernbass).
f) Eine Orchester-Ouvertüre.
g) Eine Orchester-Suite (diese bestehen aus sechs bis sieben Sätzen, gleichwie die gedruckten Klavier-Suiten).
h) Ein Konzert für ein Klavier.
i) Ein Konzert für zwei Klaviere.
k) Ein Konzert für drei Klaviere.
l) Ein Konzert für vier Klaviere. (Alle diese Konzerte, auch diejenigen für vier Klaviere haben ein Orchester von Bogen-Instrumenten.)
m) Eine Konzertante für Klavier, Violine und Flöte.
n) Eine Konzertante für zwei Violinen.
o) Etwas für obligate Violine.
p) Etwas für obligate Flöte. (Auf Verlangen auch ungedruckte Orgelsachen.)

Man mache einen Versuch, wenigstens mit einer Portion, so viel als für eine zwei Stunden lang dauern sollende Kunstdarstellung ausreicht. Man anvertraue mir die Auswahl. Dann soll unter leicht zu erfüllenden Bedingungen, jedoch unter dem natürlichen Vorbehalt, dass alles, was ich mittheile, mein Eigenthum bleibt, die Mittheilung erfolgen." —

Herrlich, wenn die uns hier gezeigte Hoffnung in Erfüllung geht! Aber — nur für wenige Einzelne ein Vorwurf, wenn nicht. Es ist kaum rathsam, in Berlin Chöre von Wichtigkeit aufzuführen, wenn man der Unterstützung der Sing-Akademie entbehrt. Dieser Verein von 300 bis 400 der besten Stimmen drückt, im Besitz der Massenwirkung und vieljähriger Uebung, jede mit geringern Mitteln unternommene Choraufführung gar zu tief herab; selbst Spontini fänd' in seiner unumschränkten Macht über den Theaterchor, in der Möglichkeit, so viel Proben anzustellen, als er nur will, kein Gegengewicht gegen diesen Reichthum und diese fortwährende ruhige Uebung, wenn er auch mit dem ernstesten Willen und voller Treue an eine solche Aufführung ginge. Sehr selten stellen sich aber die Verhältnisse so, dass ein andrer, als der Direktor der Akademie, die Unterstützung derselben geniesst. Herr Felix Mendelssohn Bartholdy hat ein solches glückliches Verhältniss auf das Edelste und Würdigste benutzt; Mad. Milder verwendet die ihr gegönnten Benefizabende zur Aufführung Händelscher Oratorien, weil sie es für Schuldigkeit hält, bei solchem Anlass selbst viel zu thun — was das Publikum denn auch erwartet und ihr dankt.

Eben so steht es um das Orchester. Die Kapelle ist zu beschäftigt, als dass man zu einem Konzerte mehr als eine flüchtige Probe von ihr erwarten könnte. Der philharmonische Verein hat sich bis jetzt nur in Verbindung mit der Singakademie öffentlich gezeigt und scheint die edle Oeffentlichkeit und Gemeinnützigkeit der Londner Philharmonie noch nicht als sein Gesetz anzuerkennen.

Möchte diese vorläufige Rechtfertigung, der Berliner durch einen bessern Erfolg des Nägelischen Anerbietens überflüssig gemacht werden!

5. Der letzte Punkt, der wichtigste und dringendste für gründliche Besprechung, ist gleichwohl noch nicht dazu gereift, weil das grössere Publikum noch gar zu wenig Gesangwerke von Bach kennt. Es ist Herrn Nägeli's Meinung von der Bachschen Gesangweise, an der er den Wortausdruck gezwungen, die Melodie unsangbar, nicht nach dem Effekt der Stimme eingerichtet nennt. Bei Herrn Nägeli ist dieser Ausspruch tiefer begründet, als bei manchem andern, der sich von seiner Gewöhnung an andre Gesangweise und von Bequemlichkeit leiten lässt. Er bezeichnet den Inhalt Bachscher Gesangmelodie als blos (vorzugsweise) „musikalisch," eigentlich

„instrumentalisch“ *). Von der reinen Musik (Instrumentalmusik) meint er aber, dass „Spiel ihr eigentliches Wesen“ sei; sie spiele „alles, was zufällig im Gemüthe haftet, wovon es augenblicklich affizirt ist, weg;“ sie habe auch keinen Inhalt, sie habe nur Formen. Diesen Vordersatz müsste man bekämpfen, wenn man die Folgerung auf Bachs Gesangweise gründlich widerlegen wollte, und dazu ist eine beiläufige Erwiederung nicht der Ort **).

Ich begnüge mich daher mit einem Zeugenbeweise. Sämmtliche Komponisten haben das Wesen ihrer Kunst anders in sich empfunden; was sie auch verfehlt haben mögen, was ihnen auch gemangelt: Antrieb und Ziel der ganzen Kunstschöpfung ist unverändert ein seelischer oder geistiger Inhalt gewesen. An Gesangkompositionen wurden sie sich unter dem Einflusse des Textes dieses Inhalts leichter und früher bewusst, während die Instrumentalmusik allerdings noch ein „himmlisches Freudenspiel“ unbestimmten und unbestimmbaren Inhalts blieb; daher es denn allerdings misslingen musste, wenn man in mancher Bachschen, Haydnschen, oder Mozartschen Komposition einen bestimmtern Inhalt offenbaren wollen, als die Komponisten selbst darin niedergelegt. In unsrer Zeit ist selbst der Instrumentalmusik ein Schritt zu bestimmterm und klarer bewusstem Inhalte gelungen; nicht blos jene Schlachtmusik und ein Paar äusserlich scheinende Malereien in der Pastoralsymphonie, sondern Beethovens grösste und tiefste Werke geben unwidersprechliches Zeugniss (zum Theil sogar in ausdrücklichen Worten) von solcher Aufgabe und Bewusstheit des Komponisten. Wäre es nun auch sonst nicht möglich, die Wirklichkeit jenes Inhalts zu erweisen, so müsste doch der Zweifel vor dem Bekenntnisse der Komponisten (von denen Beethoven nur als der letzte und glänzendste Zeuge angeführt ist) verstummen; oder — sind diese über das Ziel und Wesen ihres Lebens in thorenhafter Täuschung? —

*) Seine in der Ztg. blos angedeutete Ansich ist hier aus seinen Vorlesungen über Musik S. 229. u. 32. ergänzt.

**) Doch erinnern wir an den gehaltvollen Aufsatz »Nägeli's Theorie der Instrumentalmusik« im vierten Jahrg. No. 44. S. 354. von G. O. W.

Ein solcher bestimmter Inhalt zeigt sich in Bachs Instrumentalwerken nur selten (z. B. in Präludium und Fuge aus F-moll und A-moll im zweiten Theil des wohltemperirten Klaviers); — bisweilen nur in einzelnen Zügen (z. B. im Anfang des Präludiums aus D-dur ebendaselbst) ohne festgehalten zu sein; im Uebrigen kann man diese Kompositionen mit Herrn Nägeli als ein wunderherrliches Freudenspiel bezeichnen. Um so tiefer ist Bach's musikalische Kraft vom Worte der heiligen Schrift erweckt worden; hier bricht sie so gewaltig, so prophetisch glühend, so wunderbar leuchtend hervor, dass sie neben der Erinnerung an alle Gesänge anderer Komponisten dem ersten flüchtigen Hinblicke gar wohl als Uebertreibung, ja als Unnatur und Verzerrung erscheinen kann, bis man in dieser wahrhaft heiligen Sprache die höhere Natur zu erkennen vermag. Und ist es bloss hier, dass höhere Wesen so missverstanden und misskannt werden?

Vergleichen wir die Gesangsprache Bachs mit der andrer Komponisten, namentlich mit der des grossen Gluck, so gewahren wir, wie Herr N. dazu kam, ihren Inhalt „rein musikalisch“ zu nennen, und worin jenes Verkennen seinen Anlass hat. Unsre grösten Deklamatoren, namentlich Gluck, haben die Aufgabe gehabt, die Musik aus der Sprache herauszuziehen und damit das gesprochene Wort in das gesungene zu übersetzen. An einem andern Orte *) habe ich darzuthun versucht, wie die Elemente der Melodie, Rhythmus und Ton (Höhe und Tiefe) auch in der Sprache vorhanden sind, obwohl unbestimmter ausgeprägt. Gluck hat diese in der Rede undulirenden Formen musikalisch festgehalten und somit eine richtige treffende, und in ihrer grössern Bestimmtheit wirkungskräftigere Deklamation zu dem Inhalte seiner Melodie gemacht. Seine gelungensten Sätze, namentlich in Rezitativen, könnte ein Schauspieler mit Glück als genau zu befolgende Schemata für seine Deklamation benutzen; so

*) Vergl. »die Kunst des Gesanges,« bei Schlesinger herausgegeben, drittes Buch.

schön nad ausdruckswahr gegliedert ist die ganze Rede Wort für Wort. — Bach ist nicht der Deklamator oder Uebersetzer seines Textes, sondern der prophetische Ausleger seines tiefinnerlichsten Sinnes. Das Wort nimmt er, wie es in der Bibel genommen ist, als Zeichen für einen tausendfachen, nicht mit tausend Worten zu erschöpfenden Inhalt; und zwar nicht als ein willkührlich gemachtes Zeichen, sondern als den aus der Sache selbst hervorgetretenen Ausdruck. Irgend einer jener Sprüche des Heilands z. B.:

„Aergert dich aber dein rechtes Auge, so reiss „es aus und wirf es von dir. Es ist dir besser, „dass eins deiner Glieder verderbe, und nicht „der ganze Leib in die Hölle geworfen werde"

würde man gar nicht verstehen, wenn man sich an seinem Wortinhalt begnügen wollte; und wiederum würde man seine gedrungene Kraft auflösen, unternähme man es, ihn mit dem Aussprechen seines ganzen Inhalts zu verbreitern. Ton und Klang der Stimme, Mine und Geberde des Verkündigers, der bewegende geistige Ausfluss seines Gemüths und die tiefsterweckte Empfänglichkeit des Volks, das sich „vor seiner Lehre entsetzte, denn er predigte gewaltig, und nicht wie die Schriftgelehrten" — das alles waren die geistigen Ausleger und Erfüller des Worts; und gewiss klang das anders als dieselbe Sylbenfolge in andrer gemeiner Rede. Diesen geistigen Nebeninhalt, der aber wichtiger ist, als der wörtlich festgehaltene, auszusprechen, hat Bach der tiefsten Gewalt der Musik anvertraut. Zu so hoher Aufgabe ist sein Gesang über alles von andern Musikern Geleistete schon der äussern Erscheinung nach hinausgegangen. Blickt man nun über den Inhalt hinweg, so muss der gewaltige Gang der Stimme freilich als unnatürlich (eigentlich ungewöhnlich) als nicht leicht, nicht gefällig, als gezwungen, als unbequem für die gewöhnlichen Bedürfnisse und Absichten des Sängers — als unsangbar erscheinen. Der Wille und Glaube fehlt. Wem dieser aufgeht, dem öffnet sich hinter diesen Noten eine neue Welt; man könnte aus wenigen Intervallen oft eine tiefsinnige Auslegung des Bibelworts entnehmen. Dies offenbarte sich an den Aufführungen der Passion. Ueberall hörte man das Bekenntniss von Zuhörern jeder Bildungsstufe, das ihnen ein tieferer Sinn der vernommenen Bibelstellen aufgegangen sei. — Der äusserlichste Beweis ist vielleicht für viele der schlagendste. Man hörte die langen Kapitel 26. 27. Matthäi, 75. und 66. Verse, als Rezitativ mit steigender Andacht, während in allen übrigen Kompositionen das Rezitativ bekanntlich der gefürchtetste Theil ist, und mit Ausnahme einzelner Stellen von der Mehrzahl nur als ein unvermeidliches Uebel angesehen wird.

Soviel an diesem Orte. Man muss übrigens in den „Vorlesungen" nachsehen, wie tief und umfassend unser verehrter Gegner Bachs Künstlergrösse zu würdigen vermag, um seinen Zweifel mit gleichlautendem, aber oberflächlich geschöpften einiger andern Musiker nicht auf gleiche Linie der Schätzung zu stellen. **Marx.**

Briefe über Musik und Musikwissenschaft.

Ihre freundliche erneuerte Auffoderung, mein werther Freund, verlangt Mittheilungen über meine musik-theoretischen Ansichten.

Gern wäre ich dazu bereit, denn es ist süss und thut wohl, aus den dürren Steppen der juristischen Praxis, mit ihren Injurien- und Ehescheidungs-Prozessen, wo in der Regel beide Theile Schuld und Unrecht haben, und mit ihren Judikaten, die oft heute zum Recht stempeln, was sie morgen für Unrecht erklären, in die Hallen der Musik zu flüchten, wo, nicht der Menschen wandelbare Meinung und Ansicht, sondern ewige einfache Gesetze der Natur walten. Aber — was ich gebe, muss kurz, verständlich sein, und sogleich praktischen Bezug gewähren, sonst taugt es für die Leser nicht; und — meine Theorie hat das Unglück, dass sie eben Theorie, und noch dazu eine allgemeine Theorie ist, die das Wesen der Musik aller Zeiten und Völker, von denen wir noch etwas wissen, aus einer und derselben Wurzel, auf die einzige, den täuschbaren Sinnen nicht unterworfene Weise, d. h. mathematisch, zu entwickeln versucht; dass wenn sie überhaupt ein Verdienst hat, es eben in jenem Entwickelungsversuch liegt, und dass sie also, auf Zahlen und Brüchen beruhend, trocken

und langweilig erscheint, und spät erst zu praktischen Nutzanwendungen kömmt.

Damit darf ich also nicht erscheinen! Doch zwei Worte erlauben Sie mir wenigstens über die Basis meines Theorie-Versuchs zu bemerken, nämlich: dass Stillstand Tod ist; das alles Leben, so auch das der Musik im Wechsel der Verhältnisse besteht; dass zwei Kräfte in der Musik wie in der ganzen Natur diesen Wechsel bewirken, die eine, die zu dem Neuen hinausführt, die andere, die zu dem Aehnlichen zurückführt, dass all ihr Walten in der Musik unendlichem Umfange durch die kleine Formel $\frac{1}{2}=\frac{1}{4}\cdot\frac{2}{1}$ und $\frac{1}{2}=\frac{2}{3}\cdot\frac{3}{4}$ ausgesprochen ist, dass ich nichts weiter brauche, um nicht nur die Unrichtigkeit der musikalisch-mathematischen Berechnungen von Ptolemäus bis Euler darzuthun, sondern um auch sichern festen Fusses, den Tonverhältnissen durch Ziel und Raum, Melodie und Harmonie, in alle Unendlichkeit zu folgen; zu erkennen, dass die Musik der Aegypter, Chinesen, Griechen, Gaelen, des Mittelalters, und die neuere, sich täglich mehr erneuernde, alle einer und derselben Wurzel entsprossen, Zweige eines Baumes sind, dessen Wipfel in unermessene Höhen emporsteigt, und uns immer mehr und höhere Zweige entdecken und finden lässt, je höher wir, auch unbewusst, an ihm emporklimmen. Den Aegyptern war schon die nächste Folge der diatonischen Tonreihe, so wie die eigentliche Entstehung der Töne derselben auseinander, nicht unbekannt; Zeugen davon sind noch, von dem ersten die Namen der Planeten, und von dem andern die der Wochentage. Die Griechen kannten den harmonischen Dreiklang noch nicht, sie harmonisirten — harmonized sagen auch die Engländer — mit Quarte und Quinte, wie die Chinesen noch jetzt, aber sie wandten melodisch Tonverhältnisse an, die wir verlernt haben, die unsern Ohren fast nicht mehr unterscheidbar sind, welche die neuern Griechen aber noch praktisch anwenden. Im Mittelalter verlor sich die Kenntniss jener feinern melodischen Intervalle, doch die Natur führte harmonisch die Sänger dafür zu den Terzien und deren Rückschlägen, den Sexten; sie bahnte dem harmonischen Dreiklang den Weg, so sehr sich auch noch bis in's 16te Jahrhundert hinein die gelehrten Musiker dagegen sperrten und die Terzie für keine Konsonanz gelten lassen wollten. Der harmonische Dur-Dreiklang bildete sich aus in seiner dreifachen Form, als Dreiklang der Tonika, der Dominante und Unterdominante, zur Begleitung der diatonischen Tonreihe, und im 17ten Jahrhundert tauchte, anfangs unsicher, wie ein Jahrhundert früher der Dreiklang, der Septimenakkord auf. Gleichzeitig lehrte uns den Moll-Dreiklang (die neuere Chromatik) das Ohr kennen, und er bildete unsere neuere und unvollkommene melodische Moll-Tonleiter — die Gesänge des Mittelalters der nordischen Völker, und noch jetzt der Russen, sind nicht Gesänge in unserm Moll, ihnen liegen ganz andre Tonsysteme zum Grunde, und denen der Gaelen wieder ein anderes, welches letztere während es melodisch deren Gesänge bildet, harmonisch die Basis unsers Dreiklanges ist. Erst zu Anfang des vorigen Jahrhunderts begannen sich die Regeln des Septimen-Akkords mit seinen Versetzungen festzustellen, und ihm folgte später der wesentliche Nonen-Akkord mit den seinigen; beide aber nur noch als Diener und Gehülfen, der erste des Durdreiklanges, der letztere des Molldreiklanges. Ganz neuerlich haben wir den einfachen Ursprung und Zusammenhang, das Wesen der sogenannten Dissonanz- und Vorhalts-Akkorde kennen, und begreifen gelernt, wie wenige es im Grunde nur giebt; und unsre Musiklehrer werden auch bald einsehn, dass unser kleiner halber Ton, unsere übermässige Quarte, grössere Intervalle sind, als unser grosser halber Ton, unsre verminderte Quinte, (der geschickte Violinspieler weiss es schon, dass cis weiter von c liegt als des, dass er also das erstere höher greifen muss, als das letztere) sie werden finden und sich überzeugen, dass unsre diatonische Tonleiter nicht mit der Tonika anhebt, sondern melodisch und harmonisch mit dem Semitonium modi unterhalb derselben, und dass die Tonika nur für sie den Ruhepunkt bildet, wenn sie harmonisch mit Dreiklängen verbunden ist. Jetzt beginnen unsre neuern Komponisten endlich auch die Septimen- und Nonen-Akkorde selbständig, und nicht mehr als blosser Vertreter von Dreiklängen auftreten zu

lassen, ja sie wagen sich schon planmässig an enharmonische Tonverbindungen; aber alles noch unsicher, wie es mit den Dreiklängen im 16ten und den Septimenakkorden im 17ten Jahrhundert geschah, und die enharmonischen Akkordverbindungen sind zum grossen Theil bis jetzt nur noch Ueberredungen des Ohrs, weil, theils unsern Instrumenten, theils unsern Spielern noch die Fähigkeit fehlt das feine Intervall des kleinen Kommas, ces=h, fes=e, des=cis, dessen mathematisches Verhältniss $\frac{524288}{533441}$ schon die Griechen kannten, wieder zu geben, und uns Zuhörern, die dadurch entstehenden zarten Tonverbindungen klar herauszuhören. Aber Geduld! in 20, 30, 50 Jahren werden sich für die Selbständigkeit der Septimen- und Nonnenakkorde und deren Verbindungen festere Regeln gefunden haben; die Instrumente werden verbessert, die Spieler befähigt sein, jene feinern durch das kleine Komma entstehenden Intervalle wirklich hören zu lassen; unser Ohr wird sie um so leichter unterscheiden lernen, als unser inneres Tongefühl sie schon jetzt so mächtig erkennt, dass es unserm Ohr einzubilden vermag, auf dem Klavier in dem kleinen Septimen-Akkord $\substack{\text{as}\\ \text{f}\\ \text{d}\\ \text{h}}$ der sich nach C-moll auflöset, einen ganz andern Akkord zu hören als in dem $\substack{\text{gis}\\ \text{f}\\ \text{d}\\ \text{h}}$ der sich nach A-moll auflöset; ungeachtet wir beide auf den nämlichen Tasten des unvollkommenen, die Differenz zwischen as und gis nicht hervorbringenden Klaviers, anschlagen. Auch für diese enharmonischen Tonverbindungen werden sich Regeln bilden, sie werden zuerst — wie früher die Septimen-Akkorde nur Vertreter der Dreiklänge waren, nur zu deren Verbindung dienten — auch nur in solchen subordinirten Verhältnissen stehen, indessen, wie jene, demnächst gleichfalls zur Selbständigkeit erstarken — und dann wird sich uns, die den Griechen im Reichthum der melodischen Tonfolge alsdann wieder nahe gekommen sein werden, aber in den harmonischen Tonverbindungen ihnen schon jetzt so himmelweit vorausgeeilt sind, ein neues Reich von Ton-Kombinationen und Tongenüssen eröffnen, dessen Existenz und Umfang wir jetzt nur erst dunkel zu ahnen vermögen.

Dass sich mit diesen Fortschritten der Sinn für das Einfache, die Fähigkeit seine Macht zu empfinden, verlieren werde, glaube ich nicht, weil die reichste Tonmasse nur eine Entwickelung des Einfachen ist, und dieses den höchsten Tonreichthum in sich verschliesst wie der Kern den mächtigen Baum, der aus ihm zu entspriessen bestimmt ist. Unsre Nachkommen werden von dem ächten Volksliede noch eben so ergriffen werden, wie wir und die Generationen vor uns; ihnen werden ein Paar einfache Töne ein reiches Tonstück noch eben so zu beseelen vermögen, wie uns z. B. in des genialen Löwe neuer Ballade „Wallhaide" der einfache stets die vielfachen harmonischen Verflechtungen durchklingende Quintensprung in die Höhe, des Geisterreichs vollster Schauer öffnet. Aber möge nur die Rhythmik der eigentlichen Musik nacheifern, möge sie endlich den engen Dreschflegel- und Windmühlen-Geklapper-Kreis unsrer jetzigen musikalischen Rhythmen überschreiten lernen. Auch darin so wie in der Behandlung und Benutzung der Sein- und Klang-Quantitanten, eröffnet sich den Komponisten und Dichtern noch ein grosses wenig bebantes Feld.

Man glaube übrigens nicht, dass unsere Theoretiker das obengedachte Vorschreiten der Musik derselben vorzeichnen, die Regeln für jeden neuen Hauptabschnitt der Tonverbindungen a priori vorschreiben werden. Gewiss wird dies eben so wenig geschehen, als früher kein Theoretiker zuerst den Dur- und Molldreiklang und den Septimenakkord erdacht und zur Benutzung vorgeschrieben hat. Genius und inneres tiefes Tongefühl der Komponisten führt sie zu neuen richtigen Tonverbindungen. Diese fassen Fuss eben, weil sie im Tongefühl im innern Tongesetze begründet sind; unwillkührlich, wie sie erfunden waren, stellen sich an den Tonstücken selbst die Regeln fest, und nun treten Theoretiker her, ziehen sie aus, bestreiten sie erst, genehmigen sie dann, und erklären sie zuletzt, wie! das sei oft Gott geklagt, während der Genius schon längst mit mächtigen Flügelschlägen in neue Fernen weiter geeilt ist.

Aber das wenigstens vermag meine Theorie; so wie sie erklärt, wie das Frühere entstanden, und alles aus einer Wurzel entsprossen, nicht hingewürfelt ist, so vermag sie auch im Allgemeinen zu sagen, wie und wohin die Musik fortschreiten wird; und — will man schon Beweis für meine Voraussagungen, so höre und lese man die Kompositionen zweier solcher mächtig beschwingten Adler unsrer Zeit, Beethovens und Spohrs.

Da haben Sie, lieber Freund, etwas wenigstens halb Praktisches, eine Musikgeschichte in nuce, die sich nicht bloss darauf einlässt, was da war, sondern die auch keck darüber sprechen wagt, was da sein wird. Der Ihrige

A. Kretzschmer.

3. Beurtheilungen.

Vier geistliche Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, zum Gebrauch in Sing-Instituten von Victor Klaus. Brüggemann in Halberstadt. Preis 20 Sgr.

Der uns noch unbekannte Tonsetzer übergiebt den Singvereinen hier vier Choräle, deren jeder erst vierstimmig plan gesungen, dann von zwei, drei und mehr Stimmen frei figurirt, und in dieser Weise, oder auch in sechsstimmigem Choralsatze geschlossen wird: vier kleine geistliche Kantaten nach dem frühern besonders der sächsischen Schule eignen Plane. Der Satz ist rein und stimmgemäss, die Harmonie nicht dem kirchlichen Sinn unangemessen oder unwürdig zu nennen, die vorherrschende Weiche ihres Karakters dem Inhalt der gewählten Lieder nicht widersprechend. So hat also der Verfasser seine Bildung der Aufgabe wohl gewachsen gezeigt, und mancher Singverein kann sich an seiner Gabe erbauen.

Um seiner selbst willen wünschten wir dem Verf. bald in Aufgaben zu begegnen, wo er einen tiefern Antrieb, als seine Geschicklichkeit im Satz, seine Kenntniss und Liebe zu irgend einer bestimmten Schreibart, recht klar an den Tag legte. Seine Geschicklichkeit wird erst dann künstlerischen Werth erhalten, wenn er sie vergisst, — d. h. wenn sie nur noch unbewusst seinem Gedanken dient, statt dass der Gedanke jetzt bisweilen nur Anlass scheint, sie darzuthun. Widerspräche aber dieser Ansicht des Künstlers Bewusstsein, so wünschten wir, dass sich sein künstlerisch-religiöser Karakter an Sebastian Bachs Werken in derselben Schreibart, an Hamann, Luther und der Bibel kräftigte. — Dies ist aber nicht bloss ihm, sondern den meisten unsrer heutigen Kirchenkomponisten gesagt.

Andacht. Fantasie für das Pionoforte von Aloys Schmitt. Brüggemann in Halberstadt. Preis $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Ein sanfter, choralartig und in religiöser Stimmung geschriebener, mit freiern gleichsinnigen Ergüssen durchwebter Satz.

4. Berichte.

Die Braut von Auber.

Auf dem königlichen und königstädtschen Theater in Berlin.

Der jedenfalls geistreichste Nachahmer Rossini's, der lustige Auber, hat hier wieder eine dem innern Gehalt des Stücks im Allgemeinen so ziemlich angemessene Musik zu Tage gefördert. Es mangelt ihr nicht an Gewandtheit sowohl hinsichtlich melodischer Figuren als auch besonders der Anwendung des Orchesters; auch finden sich mehrere originelle freundliche Melodien, die ihr die Gunst des grössern Publikums zusichern. Um indessen einen wahren Kunstfreund einen ganzen Abend hindurch mit so artigem Zuckerwerk, wie sich hier vorfindet, zu unterhalten, muss er wenigstens eine der hübschesten Damen zur Nachbarin haben, deren holdes Angesicht vor schadenfroher Freude glänzt (wie ich viele gewahrte), den, nicht ohne Ursache, eifersüchtigen Bräutigam in steter komischer Beklemmung, und den galanten Kammerherrn in praktischer Ausübung seiner, beim holden Geschlecht so gern entschuldigten menschenfreundlichen Grundsätze zu sehen, und die zugleich, von den lustigen melodischen Weisen sympathetisch gerührt, mit äusserstem Wohlbehagen, das Textbüchlein fast durchs Ganze nach dem Takte munter auf den niedlichen Fingerchen tanzen lässt. Doch ohne solche interessante

Beobachtungen möchte die Masse von Oberflächlichkeiten, mit denen das Bessere darin umhüllt ist, schwerlich genügen. Einzelne, die singenden Personen bezeichnende Züge finden sich wohl, aber nichts Durchgeführtes. Statt Ausdruck der Empfindung, häufig blosses angenehmes Spiel mit den Tönen. Der grössere Theil der Melodien wird fast ganz allein durch die jetzt so beliebten Vorhalte und ein gewisses Abkippen der Noten zu eigenen gestempelt. Die Modeausweichung in die Molleiter der dritten Stufe muss gleichfalls, sie passe nun oder nicht, gebührend herhalten, und ein gewisses mystisches Vornehmthun, was die Stelle wahrer Originalität vertreten soll, ist nicht vergessen. Wollen alle diese Mittel nicht hinreichen, so ist der Komponist naiv genug, sein Wohlgefallen an seinen schon zum Besten gegebenen Ideen, an Weber's und Rossini's Muse, laut zu verkünden.

Ueberhaupt scheint Auber des letztern genialische Ansichten zu theilen, nämlich: alles von der lustigsten Seite zu nehmen, und bei traurigen Scenen das liebe Publikum, damit es nicht zu sehr gerührt werde, durch heitere Musik aufrecht zu erhalten, ja im Nothfalle selbst Todte mit Walzern zu Grabe zu geleiten. So ist z. B. die artige Melodie, welche die Braut knieend dem geduldigen Himmel zuschickt, wohl eher ein Schallmeien-Gesang eines Schweizer-Hirten, der sich in Erwartung seiner Trauten die Einsamkeit damit versüsst, als ein brünstiges Gebet eines auf's Aeusserste bedrängten Wesens.

Doch eben dieser italisch – französische Humor, alle ernstere Empfindung gleichsam verspottend, erfreut die Menge, und da in Produkten wie diese Oper sich manches wirklich Gute und Erfreuliche mit einer jedenfalls steten, wenn auch oberflächlichen, Lebhaftigkeit befindet: so mögen sie auch auf die noch immer obwaltende deutsche Schwerfälligkeit von Zeit zu Zeit keine ungünstige Wirkung verbreiten. Nur bewahre uns der Himmel, dass der Geschmack dafür zu allgemein werde. Karakteristik, Tonhaltung, der würdevolle, innige Ausdruck, und, ausser einer artigen Gewandtheit, welcher unsere Sänger und Spieler sich nur zu leicht ergeben, fast alle Erfodernisse eines wahren, geistvollen Gesanges würden gänzlich verschwinden, und somit unser Publikum der kärglichen Nahrung, die seiner Geschmacksbildung manchmal noch zufliesst, vollends verlustig werden.

> Ringe Deutscher, nach römischer Kraft, nach griechischer Schönheit!
> Beides gelang Dir, doch nie glückte der gallische Sprung.
> Schiller.

Ich möchte noch hinzusetzen: wenn es auch glückte, so berechtigen uns doch unsre eigne Fähigkeiten zu dem Streben, Etwas Bessres zu vollbringen. J. N.

Notizen.

(Neue Opern in Berlin.) Nach Faust von Spohr, der endlich auch uns bekannt werden wird, soll dem Vernehmen nach eine Oper (die erste) von der Komposition des talentvollen Balladensängers K. Löwe, die „Eroberung von Jerusalem," im königlichen Theater zur Aufführung kommen. So mancher Freund seiner unvergleichlichen Balladen sieht damit einen Wunsch in Erfüllung gehen, der sich an dem treffenden, oft dramatischen Ausdruck jener Gesänge erweckt hatte; so auch der Unterzeichnete, der nicht auf diesen Anlass, sondern für die künstlerische Förderung des Tondichters überhaupt, den Wunsch in diesen Blättern ausgesprochen hatte, ihm auch in andern und weitern Regionen, als dem Lied und der Ballade, freudig zu begegnen. M.

Zu der Musikbeilage.
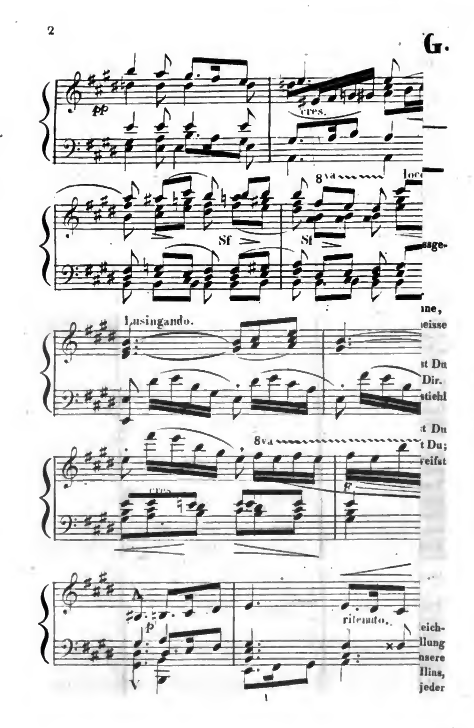
Herr Ignaz Moscheles erfreut uns mit der Zusendung der beiliegenden Komposition, die er ausschliesslich zur Beilage für diese Zeitung und nicht für den weitern Buchhandel bestimmt. Klar und warm und alle Empfindungen mit Frühlingshauch neu belebend, wie ein Maisonntag mit den hellen Glöckchen aller Dorfkirchen — wehet der freundliche Gruss allen Empfangenden neue Freude an dem geist- und gemüthreichen Komponisten zu. M.

Bekanntmachung.

Die uns mit Zuschriften und Zusendungen beehren wollen, bitten wir hierdurch ergebenst, sich, zur Ersparung unnöthiger Ausgaben, so viel wie möglich buchhändlerischer oder andrer Gelegenheiten zu bedienen. Namentlich können unfrankirte Briefe von solchen, mit denen wir noch nicht in bestimmter Verbindung sind, nicht angenommen werden. Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei eine Musikbeilage.)
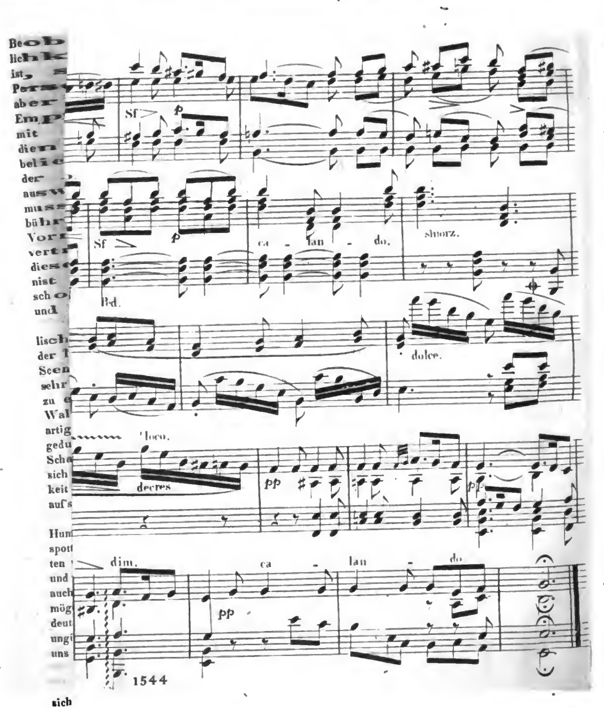


G.

PIANO

ssge-

ne,
weisse
st Du
Dir.
stiehl
st Du
st Du;
reifst
leich-
llung
unsere
llins,
jeder



sich
heit
in b

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 19. September — Nr. 38. — 1829.

Die bösen Tage.

Um allen Frühling bin ich, alle Freude,
Betrogen ich um alle goldnen Träume. —
Und ist es Herbst, und stürmt's durch todte Bäume,
Doch blüht ein Name, d'ran mein Herz ich weide:
Dich nenn' ich Perle, nenne Diamont Dich,
Dich nenn' ich Mondlicht, süsses Wunderland Dich.

Du theures Land, in Deiner Wunder Fülle
Riefst Du mich aus der Fluthen Sturmbewegung;
Du duftest Rosen, glühst geheimste Regung,
Du lispelst nach verstohlne süsse Stille;
Mährchen erzählt, durch Laub rieselnd, der Nachtthau,
Mährchen goldblinkend ferner Sterne Nachtau.

Du, wieder Perle, schimmerangewehte!
Weisst Du, Perlen sind Thränen, heissgeweinte,
In öder See zu ruhen gramversteinte,
Zum frommen Muttergottesschmuck erhöhte.
Die Heil'ge, wie sie dulde, wie sich sehne,
Du siehst's und wirst nicht wieder heisse Thräne? —

Du zitternd Mondlicht, Well' auf Welle ziehst Du
Herauf, hernieder, Spiegel ist ihr Spiel Dir.
Du trinkst sie nicht? nur einen Tropfen stiehl Dir,
Dass Dein er sei. Nein weiter, weiter fliehst Du
Hinab, hinauf, Dich selber schaust Du, greifst Du;
So einsam durch die stummen Nächte schweifst Du. —

Und Diamant will ich zuletzt Dich nennen;
Arm sind die Kronen Dir, die um Dich warben;
Du glühst und zürnst in tausend Feuergarben,
Und suchst die Flamme, die Dich mag verbrennen.
D'rin tief Du Deinen Namen eingeschnitten:
Hier ist der Heerd, in meines Herzens Mitten. —

G. Droysen.

Anmerkung.

Das vorstehende Gedicht ist für die musikalische Zeitung eingesandt und erscheint uns gleichsam als ein Räthsel, als eine schöne Gestalt, die einen schönern Inhalt birgt, und seine Enthüllung noch begehrenswerther macht. Ob das besungene Wesen die Musik, und die bösen Tage unsere Tage sind — oder, ob es uns mit dem Gedicht ergeht, wie jenen alten Auslegern mit der Ilias, wenn sie im Raub der Briseïs kabbalistische Geheimnisse ahnen und enträthseln wollten: möge jeder Leser bei sich entscheiden.

Die Redaktion.

2) Freie Aufsätze.

Die deutschen Volkslieder, in den Zeiten Kaiser Karls des Grossen.

Obgleich die Geschichte uns aus jener romantischen Periode der Welt die „Volkslieder" selbst nicht überlieferte, so ist doch wenigstens aus dem blossen Namen schon so viel zu ersehen, dass es damals ein Volk gegeben haben müsse, was ohne einen solchen triftigen Beweis für manche Ungläubige unsrer Zeit immer noch sehr zweifelhaft bleiben würde. —

Der starke, jene Epoche gewaltig erregende Geist, Karl der Grosse, hat aber seine Liebe zur Tonkunst, und seine hohen Begriffe von ihrem Einfluss auf Volksbildung zu laut kund gegeben, und ferner so viele Mühe und väterliche Sorgfalt daran gewandt, um in die deutsche Sprache mehr Umfang, Biegsamkeit, Geschmeidigkeit und Mannigfaltigkeit zu bringen — dass es uns sowohl wegen der damaligen Poesie, als rücksichtlich der eigenthümlichen Melodien unendlich leid thun muss, von diesen Volks-Urkunden alles verloren zu haben, und wir gerne ein ganzes Magazin konrsirenden Modekrams drum geben möchten, könnten wir nur dafür eines Dutzends dieser Lieder durch Tausch habhaft werden. —

Wie von mancher Tugend und andern hohen Sachen, sind uns aber doch hier die Namen übrig geblieben, welche mächtig zu einem exegetischen Versuche aufmuntern, um nur wenigstens ungefähr, so viel wie möglich, den Karakter und Geist daraus abzuleiten, und vielleicht für unser armes, bedauernswürdiges Jahrhundert einige neue Antiquitäten wieder aufzutreiben, welche seinen brennenden Alterthums-Durst in etwas zu stillen fähig sind. —

Wenn es der Wohlfeilheit der Getreide-Preise nicht nachtheilig wäre, so möchte man unmassgeblich vorschlagen, den lieben Himmel recht inständigst anzuflehen, auf dass er uns doch einen lybisch-trockenen Sommer bescheeren wolle, wodurch alle grossen Flüsse Teutonia's bis zur Neige austrocknen müssten, damit man mittels der, in Rom zur Reinigung der Tiber proponirten Maschine alsdann den Flussand hübsch durchwaten, umwühlen und nachsuchen könne, ob nicht etwa einige solche lapidarische Volks-Gesänge noch aufzustöbern wären. — Man lache ja nicht allzuvoreilig. — Faites attention! — „Welcher Körper versteinert am leichtesten im Wasser?", — Sage: „Holz!" — „Sind nun nicht die meisten der aus ältester Zeit auf uns übergekommene Melodien hölzern, oder sind's nicht vielmehr alle?" Antwort: „Ja!" — Folglich: ist es also auch wahrscheinlich, dass manche Ueberschwemmung solche Schätze unsichtbar gemacht, und deren glückliche wieder Emporbringung uns eben so sehr erfreuen würde, als die Erfindung neuer Klappen oder Mutationen an den Instrumenten; denn, es ist und bleibt eine evidente Wahrheit, dass der Strom der Zeiten nun einmal gar nichts verschont, sondern alles mit seiner Fluth fortreisst, mit seinen Wellen-Rachen verschlingt, in unergründliche Tiefen begräbt, und erst den kommenden Jahrhunderten in petrifizirter Gestalt wieder zurückgiebt. —

Da nun, wie bereits mit schmerzlichem Bedauern erwähnt wurde, die problematisch projektirte Restitution bis zu dieser Stunde noch nicht in Wirklichkeit getreten ist, so folgt hier der einzig uns gebliebene Nachlass, welchen wir ausschliesslich Forkeln verdanken, dessen grosser, ernster Forschergeist für die Authentizität volle Bürgschaft leistet — nämlich, die Namen, gemäss denen diese National-Dichtungen eingetheilt waren in Minne-Lieder, Spott-Lieder, schändliche Lieder, Lob- und Ehren-Lieder, Teufels-Lieder und Schlacht-Lieder, von welch letzterer Gattung allein nur noch Proben vorhanden sind. — Mit Vergunst der geneigten Leser wollen wir nun dieselben einzeln, nebst unsern unmassgeblich beigefügten Glossarien, zu erklären versuchen. —

Die erste Species also:

A) Minne- oder Liebes-Lieder — dürfte — vielleicht durch die Etymologie verführt — so manches gute Herz wohl gar auf die abnorme Idee bringen, als ob diese Gattung auch in unsrer Welt annoch ganz frisch und munter auf den Beinen stünde. — O! welch unseeliger Irrthum, welche penetrante Ignorantia vincibilis würde hier obwalten!

Denn, abgesehen davon, dass die Liebe, so wie sie gegenwärtig unter uns grassirt, ihre Tonart ganz verändert, und also auch eine durchweg andre Melodie angenommen hat, so ist aber besonders die Harmonie unter Liebenden fast kaum mehr zu erkennen, und gehört recht eigentlich zu den abhandengekommenen Curiositäten. —

Die Tonart!!! In damaliger Zeit, — priscis temporibus — war die Liebe ein heiliges Um- und Verschlingen zweier Wesen, in Geist und Leben. Wenn also ein Ritter (scilicet: „Verliebter") im Liede seine Dulcinea besang, so pries er ihre Reize, ihre Tugend, und gelobte dem Idole seiner keuschen Minne ewige Treue. —

Der Ausdruck eines damaligen Minne-Liedes war — nach dem Geist der Zeit zu schliessen — höchstwahrscheinlich gefühlvoll, sanft, innig und herzergreifend. Was möchten wohl unsere liebenden, oder besser: verliebten Petits-Maitres dazu sagen, wenn sie die herkulische Stärke ihrer Leidenschaft nicht gerade eben auf dieselbe Manier absingen sollten, welche die allerletzte, en vogue gekommene Prima Donna assoluta als nagelneuesten Mode-Artikel auf's Tapet gebracht, und von der sie und sämmtliche Singmeister aller Zungen ad usum discipulorum affenmässiger Weise sich angeeignet haben. —

Dass indessen in alten Kompositionen nicht so viele Fermaten, noch weniger aber die epidemischen colla parte's, accelerando's, ritardando's, ad libitum's, stringendo's u. dgl. vorkamen, mit welchen wir jetzt Lebenden bis zum Eckel überfüttert werden, lässt sich daraus folgern, weil das Gefühl des Minne-Sängers vor einem Jahrtausend ein starker Strom war, der nicht alle Augenblicke in seinem Flusse sich aufhalten liess, sondern in den zauberischen Klang der Töne sich ergoss, die in liebevollen Ausdrücken den Inbegriff seiner Wonne auf ihren Fittigen trugen. Unsrer Gluth geht dagegen bisweilen der Athem aus, und der moderne Minnesänger muss warten, respiriren, und alsdann ordentlich einen Rand, einen recht tüchtigen Anlauf nehmen, um nur wieder halbwegs zur falschen Begeisterung kümmerlich genug sich empor zu schwingen. —

Jener grosse, unschätzbare Vorzug, welchen solche einfache Melodien schon darin haben mussten, dass — ob ihres natürlichen, fliessenden Gesanges so manches gefühlvolle Herz daran sich erlaben, und die schönen, ihnen zum Grunde liegenden Empfindungen theilen konnte — kommt jetzt gar in keine Betrachtung, sondern würde vielmehr im Widerspiel ein entstellender Flecken für unsre heutigen Minnelieder sein, weil in denselben der Amoroso nicht deshalb singt, um seiner Amata zu beweisen, wie unaussprechlich er sie liebe, sondern, dass er unaussprechlich schön singt, und bloss deshalb auch liebt. — Hinc illae lacrymae! — Da sitzt eben der Hase im Pfeffer! —

Der zweiten Gattung, nämlich der:

B) Spott-Lieder Ursprung soll folgender sein: Ein obscurer deutscher König, Laber geheissen, wollte seine Unterthanen auf eine pfiffige Art zwingen, sich ihrer schlechten Handlungen zu schämen, und liess aus diesem sehr respektabeln Grunde besagte Spott-Lieder dichten, und passende Melodien dazu verfertigen. — Was geschah nun aber? — Die Subalternen hingen der Katze Schellen an, drehten, nicht minder fein, das Ding herum und machten nach dem Formulare der sie hechelnden Spottlieder eine Menge ähnlicher, welche die Thaten und den Wandel der Grossen und Vornehmen, ohne sich ein Blatt vor dem Mund zu nehmen, zum allgemeinen Gaudium weidlich durchgeisselten.

Dass dergleichen Pasquille oft genug verboten und demungeachtet doch immer wieder gesungen wurden, versteht sich von selbst. — C'étoit comme chez nous! —

Nach der Vermuthung gelehrter Alterthums-Forscher entsprang auch aus einem solchen Spott-Liede der Held des berühmten Volks-Gedichtes: „Reinecke Fuchs," und zwar soll damit der Herzog „Reginarius" oder „Reinhard" gemeint gewesen sein, welcher eben nicht im besten Geruche seiner Tugenden stand. —

Auch die gegenwärtige Zeit vermag dergleichen Kunstprodukte aufzuweisen, und das noch

vor Kurzem so beliebte: „Es ist alles Eins“ scheint eigentlich nicht mehr und nicht weniger als ein persiflirendes Spottlied auf den Universal-Geldmangel des jetzigen Säculums vorzustellen, welches jeder arme Schlucker in drückender Noth zum eigenen Vergnügen und linderndem Selbsttrost absingt, und dabei über alles Irdische erhaben sich fühlt. — Man sieht hieraus, wie sich unser philosophisches Jahrhundert gegen boshafte Anschuldigungen verläumderischer Leute dennoch bis zum Humor aufgeschwungen hat, und in seiner bettelhaften Armuth freudig den letzten Dreier hingiebt, um nur die Situation noch treffender und wahrer auszumalen, und alsdann sogar über sich selbst herzlich lachen, bezüglich der rein gefegten Taschen recht tüchtig sich lustig machen zu können. —

Die Spottvögel der Gegenwart haben vorzugsweise so manche geheime Verhältnisse des Eh- und Wehstandes zur Zielscheibe ihres satyrischen Witzes erkohren, und auf diese Art eine Menge sarkastischer Lieder gedichtet, welche von allen Bezeichneten und sichtbar Getroffenen mit dem behaglichsten Vergnügen angehört werden, weil jeder des süssen Wahnes lebt: sein Nachbar sei damit gemeint. Nichts ist aber possierlicher, als Augen- und Ohrenzeuge zu sein, wenn dergleichen musikalische Epigrammata auf Geld-Wuchrer, Börse-Spekulanten, Pfänderleiher, Rosstänscher an einem öffentlichem Orte abgesungen werden, woselbst eben mehrere solcher nach dem Leben abkonterfeyter Figuren im Kreise beisammen sitzen, und, als stiller Beobachter, die Seelenruhe observiren, mit welcher diese Kiesel-Herzen die unvorgreiflichen Beschlüsse des Schicksals kalt und ironisch-lächelnd sich hererzählen, und so eindringend anschaulich, als nur immer möglich, vordemonstriren zu lassen, das wohlarondirte Schmeerbäuchlein schmunzelnd betrachtend, und denkend: „beati possidentes!“ —

Wenn nun vorerwähnter König **Laber** als **Revenant** unter uns erschiene und den ganz verfehlten Zweck seiner so gut gemeinten Erfindung gewahr würde, müsste er neuerdings vor Galle und Unmuth zerbersten; denn, leider! ist und bleibt es nur allzuwahr: „Hopfen und Malz ist bei unserm entarteten Zeitalter verloren; es greift gar nichts, weder **lapis causticus** noch **infernalis**, mehr an, weil selbst auch das Gefühl und die Herzen im verheerenden Zeiten-Strome Peterfacte geworden sind!“ —

Ueber die dritte Gattung: die

C) Schändlichen Lieder,

können wir uns kurz fassen, und nur beiläufig erwähnen, dass es in jenen Zeiten streng untersagt war, solche in der Nähe eines Gotteshauses anzustimmen. Weil nun aber damals noch sehr wenig Kirchen existirten, so ergab sich's bald, wie das singlustige Volk gar nicht weit zu gehen oder viel herumzusuchen brauchte, um einen erlaubten auszumitteln. —

Darob fanden die auf den Konzilien versammelten Kirchenväter auch für unumgänglich nothwendig, diesem Gesetze nachträglich noch eine kleine Erklärung anzuhängen, und das Verbot kurzweg in corpore, auf den ganzen Erdboden auszudehnen. —

Unser jetziges Zeitalter bedarf in diesem Punkte nicht eben specieller Straf-Gesetze, denn es zeigt, zu seiner Ehre, keine sonderlich grosse Hinneigung dazu.

Verirrungen, wie einmal vor beiläufig vier oder fünf Decenien sich mehrere grosse Geister zu Schulden kommen liessen, indem sie sich zu einem solchen unehrbaren, ihr schönes Talent entwürdigenden Wettstreit verbanden, sind — als seltne Ausnahmen von der Regel — keineswegs ein Beweis gegen die Sittlichkeit der Zeit-Aere. —

Wir kommen nun zu der, für den Berichterstatter allerangenehmsten Gattung der

D) Lob- und Ehren-Lieder. —

Hierin besitzt jede Nation einen Ueberfluss der trefflichsten Muster, und die Welt hat einen so richtigen Takt und eine so lebendige Gewissenhaftigkeit, dass sie nur solche Lob- und Preis-Hymnen empfing und aufbewahrte, welche das wahrhaft Grosse und Edle besangen; dagegen jene schalen, von Heuchlern, Schmeichlern und Lobhudlern ersonnenen Produkte schnell in das Nichts der Vergessenheit wieder zurücksinken liessen. — Höchstens ward einem solchen

erkauften oder erschlichenen Lob-Liedlein das wohlverdiente Loos, dass es dem Gepriesenen, auf eigene Veranstaltung und zur selbsteigenen Ergötzlichkeit, seine leiblichen Kinder, all' unisono mit den Hausfreunden, Dienstleuten, Schmarozzern, Hungerern und Lungerern, in pleno Choro vorsangen, bei welcher herzbrechenden Funktion ganz natürlich Thränen-Güsse von Rührung sammt Exklamationen von Ob's! und Ach's! nimmer fehlen durften. —

Die Deutschen, die Franzosen, die Engländer, die Schweden, Dänen, Spanier und Italiener haben herrliche Denkmäler aufzuweisen, die aus dem Herzen des ganzen, einigen Volkes entsprungen und sich durch den geweihten Mund eines Dichtes und Tonsetzers aussprachen. —

Der vierte Heinrich war's, welcher seinen Franzosen einen reichhaltigen Stoff zu ihrem Volksliede gab, und von dem einige schon die Unsterblichkeit im Geiste der Nation errungen haben; doch ist dies beinahe auch der einzige ihrer Monarchen, dem solche Ehre wiederfuhr, dass die auf ihn gedichteten Lobgesänge verewigt wurden. — Das „Rolands-Lied“ ist in mancherlei Melodie übergegangen; die beste davon befindet sich wohl in Forkels „Geschichte der Musik“ abgedruckt, denn sie hat ungemein viel Ausdruck und eignet sich durch ihre Einfachheit ganz vollkommen zum Volksliede. — „Malborough s'en va-t-en-guerre“ gelangte ebenfalls zu einer so beispiellos unerhörten Celebrität, dass der darin Gefeierte zuletzt selbst gar nicht mehr wusste, in welchen Welttheil er sich flüchten sollte, um nur das Lied von seiner Tapferkeit endlich einmal verstummen zu hören. —

Die Engländer singen aus bewegter Brust ihr „God save great George the King!“ und das, jedes englische Gemüth zu den Sternen erhebende „Rule Brittania!“ —

Die Deutschen besangen meistens ihren Arminius; wiewohl später, durch die Theilung in so vielerlei Völkerstämme, die heilige Flamme der gemeinsamen Begeisterung allmählig erlosch.

Einzelne Helden und Herrscher wurden demungeachtet fortwährend noch im Liede gefeiert, und unter den Erstern ist vorzüglich der grosse Kriegsfürst und Türkenbezwinger, Prinz Eugen von Savoyen, von den wahren Reimschmieden mit einer Volks-Poesie, die Aufzählung seiner Waffenthaten enthaltend, beehrt worden, deren Eigenthümlichkeit in Wahrheit höchst wunderbar und selten ist. — Es waltet in derselben oft eine solche ungebundene Willkühr des Rhythmus, wie kaum in den ältesten Liedern von Hans Sachs; ja, bisweilen hat der unbekannte Dichter eine solche Quantität historischer Data in eine einzige Verszeile zusammengepackt, dass der Sänger sich wacker sputen und die vielen blitzschnell aufeinanderfolgenden Worte ordentlich im Munde herumwerfen muss, um nur alles gehörig herauszubringen, und, taktmässig eingetheilt, glücklich damit fertig zu werden. — Es ist ein wirklich naives Dokument der gemeinen Volks-Dichtung; der Verfasser wusste vermuthlich mit dem Spadon weit geschickter umzuspringen, als er in der Kunst des Skandirens bewandert war, und noch zur Stunde kann es fast jeder ergraute Martis-Sohn, per traditionem, mit komischer Virtuosität herbrummen. —

Auf den heldenmüthigen Vertheidiger Germaniens, Erzherzog Karl von Oesterreich, erschienen in jener bedrängten Epoche, als unser deutsches Vaterland unter gemeinsamen Drangsalen seufzte, ohne noch zur Selbsthülfe in solchem Grade erstarkt zu sein, und, geschützt von Concordia's Aegide, die Zentnerlasten des drückenden Joches abzuschütteln — mehrere gelungene Lieder im ächten Volkstone. —

Alle, durch Austria's mit den Szepter vereinte Nationen besitzen an ihrem „Gott erhalte Franz, den Kaiser!“ das schönste, beneidenswertheste Musterbild, weil es der Inbegriff des erhabensten Pathos, der einfachsten Melodie und zugleich des innigsten, wahrhaft andachtsvollen Ausdruckes ist, und so Haydn's unerreichbares Genie immer an frohen Gedächtnisstagen des angebeteten Monarchen zur allgemeinen, enthusiastischen Begeisterung auf das kräftigste mit einwirkt. —

Mit denselben patriotischen Empfindungen stimmen Preussens, Sachsens und Bayerns Völker den National-Hymnus: „Heil Dir im Sieger-Kranz!“ an. — Schade, dass die aus vollen Herzen tönendem Worte keiner eigenen,

sondern nur einer geborgten Melodie unterlegt sind. —

Die fünfte Gattung: der

E) Teufels-Lieder, hat eben, so wie sie es mit dem grössten und bedeutendsten Widersacher zu thun hatte, gleichfalls ihre Feinde und Widersacher gefunden. Dieselben wurden in jenen bigotten Zeiten des Aberglanbens gewöhnlich zur Nachtzeit auf den Gräbern, um den „Gott sei bei uns!" davon zu verscheuchen, obgesungen. — Die römische Synode unter Leo dem Vierten fasste den lobenswerthen Entschluss, diesen heillosen Missbrauch gänzlich abzuscheffen, und legte ein strenges, allgemeines Interdikt darauf. —

Auch bei uns haben sich ähnliche Lieder von verschiedener Gattung eingenistet, welche jedoch in der Regel mit ganz andern Widersachern handgemeng' werden. —

Teufels-Lieder müsste man mit Fug und Recht all' diejenigen tituliren, welche — beispielshalber — ein Sänger auf der Bühne vortragen soll, und die doch gar keinen Gesang, sondern nur einen ganz steifen, hölzernen, gezwungenen Schlender-Schritt haben, und meistentheils von solchen Komponisten herrühren, die nicht selbst zu singen verstehen. —

Zuweilen schimpfiren wohl auch die Sänger ganz eigenmächtig, ohne lange zu fragen und viel Federlesens zu machen, derlei Tonstücke „Teufels-Arien," weil sie entweder also sinnwidrig überinstrumentirt sind, dass — ohne Hyperbel — ein veritabel diabolischer Blasebalg dazu erfoderlich wäre, um nur stets, gleich einem Perpetuum nobile, die Lunge in Aktivität zu erhalten, oder: weil darinnen der Gesang gar nie aufhört und auch niemals abreisst, so wenig als Ariadnen's Faden, durch dessen mittelbaren Beistand ihr Liebling Theseus den Rückweg aus dem kretensischen Irrgarten fand. — An selben scheitern gewöhnlich die stärksten Bravour-Sängerinnen, auf dass sie sich sponte für schachmatt bekennen müssen. —

Eine andre Varietät hat wieder au contraire eine so reiche Mitgift von Trompeten-Geschmetter und Pauken-Gewirbel, von Geigen-Gequitsch und Kontra-Violon-Gerumpel, dass selbst der gewaltigste Bassist, vulgo: Grob-Sänger, darüber seinen Geist aufgeben müsste, wenn er nicht bisweilen schlauköpfiger Weise das Strategem gebrauchte und mitten im Gesange den Mund offen behielte, ohne jedoch auch nur einen einzigen Laut von sich zu geben, um mittelst sothanem, pausirenden Intermezzo nach und nach wieder Kräfte zu sammeln. Noch schlimmer dürfte es ihm ergehen, wenn vollends die Kantilene anhaltend in der Tiefe liegt; da mag er getrost, auf Diskretion, in den Willen des Schicksals sich ergeben, zusehen, wie er durchdringt, und — — applaudirt wird. —

Wieder eine Abart von „Teufels-Liedern" sind diejenigen, welche, anstatt auf den Gräbern der Verstorbnen, unter den Jelousien der Lebendigen, id est: „reizender Mädchen," herunter gegirrt werden. Wenn solche zarte Naturen allbereits schon mehr als zwei Stunden im weichen Flaum und süssen Traum geschlummert haben, auch wohl gar — durch der Phantasie Zaubermacht, die Wangen glühen, und ungestüm das Herzchen pocht, da tritt der erwählte Corydon, sans peur et sans réproché selbst dem zu erwartenden Schnupfen in solch kalter Sommernacht heldenmässig, kühn trotzend, die Stirne bietend, unter ihr einsames Fensterlein, stimmt, präludirt, räuspert sich diverse Male und singt endlich sein penetrantes Liebes-Lied mit beweglichster Emphase. — Was bleibt dem Gegenstande dieses Seufzer-Gelispels wohl für eine andere Wahl noch übrig? Man hüpft behende aus dem warmen Bettchen, wirft leicht eine Atlas-Redingote um, hört in solchem halbnacktem Negligé ein, oder ein paar Stunden der interessanten Serenade zu, klatscht sich die zarten Händleins wund, wirft mit den Fingerspitzen einige Schock Küsse hinab, erkältet sich, und stirbt am Nervenfieber! —

Dies sind und bleiben nun die wahren „Teufels-Lieder," welche zwar nicht auf dem Grabe der Todten, sondern womit die Gesunden in das Grab hinein gesungen werden. —

Die sechste Gattung der „Schlacht-Lieder" in unsern gesegneten Friedenszeiten zu erklären, wäre ganz überflüssig. — Ignatz Seyfried.

3. Beurtheilungen.

Gran Rondo espressivo per il Pianoforte da F. W. Grund. Brüggemann in Halberst.

Talent und Bildung des Verfassers bezeugt diese Komposition unverkennbar, wenn ihr auch keine besonders hervortretende Originalität zuzuschreiben wära. Vielleicht hat er es nur nicht ernstlich genug gemeint, um auch diese sichtbar werden zu lassen; vielleicht dachte er mehr an die jetzige Stimmung (oder Zerstreutheit) der meisten Pianofortisten, als dass er dem Antrieb einer tiefern Empfindung oder Idee gefolgt wäre. Daher mag es kommen, dass zwischen dem empfindsamen Hauptsatz und den bravourmässigen Zwischensätzen keine innere Einheit, auch nicht einmal eine innige Verschmelzung statt findet and eine zuviel angewendete Vollgriffigkeit die tiefere geistige Kraft, wie es scheint, bisweilen ersetzen soll.

---

12 Danses pour le Pianoforte par Marschner. Oev. 53. Brüggemann in Halberst.

Der Komponist des „Vampyr" hat Tänze herausgegeben. — Nun, warum nicht? Sie sind gewiss gut. —

Rondo brillant pour le Pianoforte p. Charles Erfurt. Brüggemann in Halberstadt.

Ein lebhafter und geistreicher Bravourstyl, etwa dem Hummelschen sich annähernd, ohne von ihm zu entlehnen, glänzende und dabei nicht schwere Behandlung des Instruments und eine fliessende Verbindung der sangbaren und figurirten Sätze zu Einem Guss machen dieses Tonstück unsern Klavierspielern empfehlungswerth.

Notizen.

(Zustand der Musik in Amerika.) Es giebt in den vereinigten Staaten vier Theater, in Neu-York-Park, Bowry, La Fayette und Schottam, wo Komödien und Tragödien, grosse Schauspiele, Theile von Opern und kleinere Stücke gegeben werden, nur keine grosse Opern, denn die Orchester sind überall schlecht und unvollständig. Man findet selten zwei Klarinetten, und gewöhnlich kein Fagott. Oboen, Trompeten und Pauken habe ich nirgend angetroffen. Oboen vornehmlich sind ganz unbekannt in dieser Gegend; im ganzen nördlichen Amerika giebt es nur einen einzigen Musiker, welcher sie spielt, der in Baltimore lebt. Ungeachtet der Unvollkommenheit ihrer Orchester spielen sie nichtsdestoweniger Symphonien von Haydn, und obgleich der Mangel an Instrumenten sie oft zu einem Stillstand zwingt, thun sie, als wäre der Stillstand eine Pause, and spielen dann weiter fort. In jedem Orchester befindet sich eine Trombone, welche jedoch nie ihre Partie, sondern gemeinschaftlich die des Violoncello spielt, und wenn der Virtuos geschickt genug ist, spielt er die Partie der Violine darauf. Trombonen und Doppelbässe werden am besten gespielt; sie empfangen sechszehn oder siebzehn Thaler die Woche, die andern haben nur zehn oder zwölf; die beste Klarinette hat funfzehn Thaler die Woche. Sie spielen alle Tage, mit Ausnahme des Sonntags, fangen nach halb acht Uhr an, und endigen gegen neun Uhr Morgens. Ein sehr gewinnbringendes Geschäft für die Musiker des Theaters ist vornehmlich, dass sie ausser und neben ihrem Amt Unterricht in der Cymbel *) und Guitarre gaben. Auf diese Weise ist es möglich, in kurzer Zeit ein kleines Kapital zu erwerben, aber Schüler finden sich für diese Instrumente nur allein. Gute Lehrer erhalten für die Stunde einen Thaler; andere achtzehn für vier und zwanzig Lektionen. Junge Künstler von mittelmässigem Talent, welche anderswo kaum genug haben würden, um zu leben, könnten hier ihr Glück machen, und für ausgezeichnete Künstler gelten. Das Haupterforderniss beim Unterricht in der Musik ist aber, der englischen Sprache kundig zu sein.

Sigismund Neukomm in Edinburgh.

Sigismund Neukomm, aus Salzburg, der Geburtsstadt Mozarts, war ein Schüler Haydn's, der ihn wie seinen Sohn behandelte, und auf dessen Empfehlung er im Jahre 1804 als Kapellmeister in St. Petersburg angestellt wurde, doch erlaubte ihm das Klima des Landes nicht, lange in diesem Verhältniss zu bleiben. Er geniesst jetzt seiner Unabhängigkeit und befindet sich auf einer Reise durch England und Schottland bloss zu dem Zweck, seinen Vorrath von allgemeinen Kenntnissen zu bereichern. Besonders interessant wurde für ihn sein Aufenthalt in Edinburgh durch eine Zusammenkunft mit Walter Scott, welcher dem angenehmen und geistreichen Gaste zum Andenken ein Exemplar seines neuesten Romans „Emma von Gaierstein" mit einer sehr verbindlichen Zuschrift begleitet, einhändigte; denn, obwohl nicht selbst musikalisch, erweist sich doch Walter Scott gegen alles, was in der Kunst ausgezeichnet ist, persönlich sehr anerkennend, und ist auch in der deutschen Literatur

*) ? Klavier vielleicht?

und Sprache wohl bewandert. — Herr Neukomm spielte in Edinburgh zum allgemeinen Genuss der Zuhörer zwei oder drei Mal auf der Orgel in den dortigen Episkopalkirchen. Sein Orgelspiel ist in der That zum Erstaunen, und er befriedigte, vielmehr übertraf die schwankenden und unvollkommenen, aber immer ungeheuern Vorstellungen, welche man sich dort zu Lande von der Fähigkeit eines grossen deutschen Orgelspielers machte. Sein extemporirendes Spiel vornehmlich ist in jeder Hinsicht vortrefflich, bald tief und ausdrucksvoll, alle geheimen Quellen der Harmonie aufschliessend — bald erhaben und majestätisch, bald heftig rauschend wie ein Sturmwind, bald die Zuhörer durch Töne der bezauberndsten Milde überraschend. Bei aller dieser Mannigfaltigkeit weicht er jedoch nie von dem wahren und eigenthümlichen Grundton dieses edlen Instrumentes ab. Der Reichthum seiner Phantasie geht nie in ein Extrem über, seine Züge sind voll von Klarheit, und sein Takt ist selbst bei den tiefsten Passagen so deutlich, dass ein aufmerksames Ohr den Fortschritt und Zusammenhang der Theile genau unterscheiden kann. Auf dem Pianoforte ist seine Improvisation gleich meisterhaft und durch ähnliche Eigenschaften karakterisirt. — Die höchste Bewunderung, die er jedoch in Edinburgh erregte, wurde der Aufführung eines grossen, erst kürzlich von ihm geschriebenen Oratoriums zu Theil, in dem zwei oder drei Stimmen sein herrliches Spiel auf dem Pianoforte begleiteten. Der Text enthält die Ueberlieferung der zehn Gebote auf dem Berge Sinai. Die Worte, welche ganz aus Stellen der Schrift bestehen, sind mit vielem Geschick und Geschmack gewählt und zusammengesetzt, und bilden ein schönes Gedicht, das sich zur Mannigfaltigkeit musikalischen Ausdrucks besonders eignet. Die schreckvollen Aeusserungen der göttlichen Macht und Majestät — Donner und Blitz — die schwarzen Wolken und tiefe Finsterniss — der Schall der Trompeten, lauter und lauter, so dass alles Volk zittert — bilden eine prachtvolle Partie malerischer Musik, als Einleitung zur Ueberlieferung des ersten Gebotes, welches, in einem Canto fermo gegeben, in vier Theilen und begleitet von Erz-Instrumenten wahrhaft erhaben und grossartig ist. Darauf folgt eine Arie einer Tenorstimme, ausdrückend die Grösse der höchsten Allmacht, in welcher Andacht und Frömmigkeit sich verbinden mit feinster Grazie und Schönheit der Melodie. In einer ähnlichen Weise sind die andern Gebote behandelt; die ehrfurchtsvollen Kirchentöne, in welchen die göttlichen Gebote gesetzt sind, werden variirt durch die blühendste, reichste und melodiöste Musik im freien Styl, bestehend aus Arien, Duo's, Trio's und Chören, welche die menschlichen Gefühle und Empfindungen, zu denen jedes der Gebote auffodert, ausdrücken. Jeder von beiden Theilen endet mit einem Chor von wunderbarer Erhabenheit, und der Schluss-Chor ist in einer meisterhaften Fuge aufgewunden. Dieses grosse Werk ist dem König von Preussen gewidmet. Es ist zwar bis jetzt bei uns noch nicht zur Aufführung gekommen, aber wenn es hervorgetreten, wird man es würdig in die Reihe des „Messias“ und der „Schöpfung“ stellen können. — Neukomm reist jetzt ganz als Privatmann, und hat sich als solcher auch einige Zeit in London aufgehalten. Mit dem Orchester der philharmonischen Societät hat er sich dort sehr befreundet, obwohl er lieber den sogenannten Ancient Concerts beiwohnt, einem Institut, das England Ehre macht, und dem man wenig Aehnliches im übrigen Europa findet. Von Schottland hat er sich zurück nach London und von dort nach Paris begeben.

Zur Musikbeilage.

Mit vieler Freude können wir der reizenden Mittheilung des Herrn Moscheles eine gleiche, ausschliesslich zur Beilage für diese Zeitung bestimmte von unserm in London jetzt hochgefeierten Landsmann, Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdy folgen lassen.

Haben beide Herren Kunstgenossen sich verabredet? Wenn jener vielleicht den ersten Mai mit klaren Glocken ankündigte zur Freude der sonnigen Flur: so schleicht es hier wie auf Spinnenfüssen so leise, tappt hurtig heran, und wirbelt sich hoch auf. Gellend helle Freude, heimliches Heranfühlen, spukhaft dann Einherschreiten, bis wilde Lust hoch und tieftönend losorgelt, und dem Jubel doch die Spitze in Weh abgebrochen wird, und das seltsame Lied trotzig und frech zum Schluss drängt — — ist es Walpurgis?
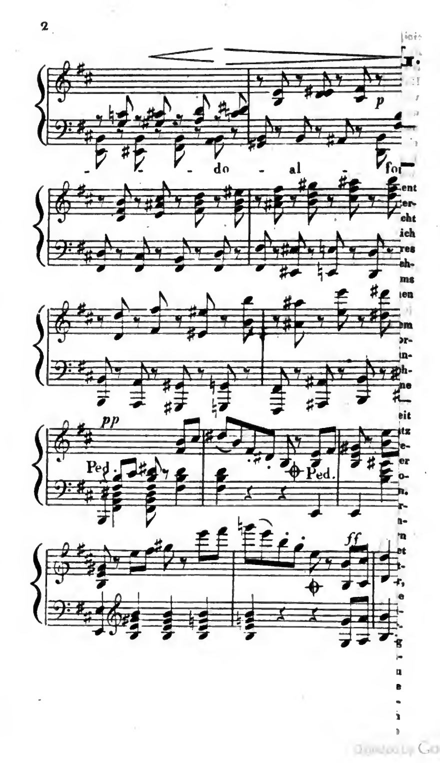
M.

Bekanntmachung.

Die uns mit Zuschriften und Zusendungen beehren wollen, bitten wir hierdurch ergebenst, sich, zur Ersparung unnöthiger Ausgaben, so viel wie möglich buchhändlerischer oder andrer Gelegenheiten zu bedienen. Namentlich können unfrankirte Briefe von solchen, mit denen wir noch nicht in bestimmter Verbindung sind, nicht angenommen werden.
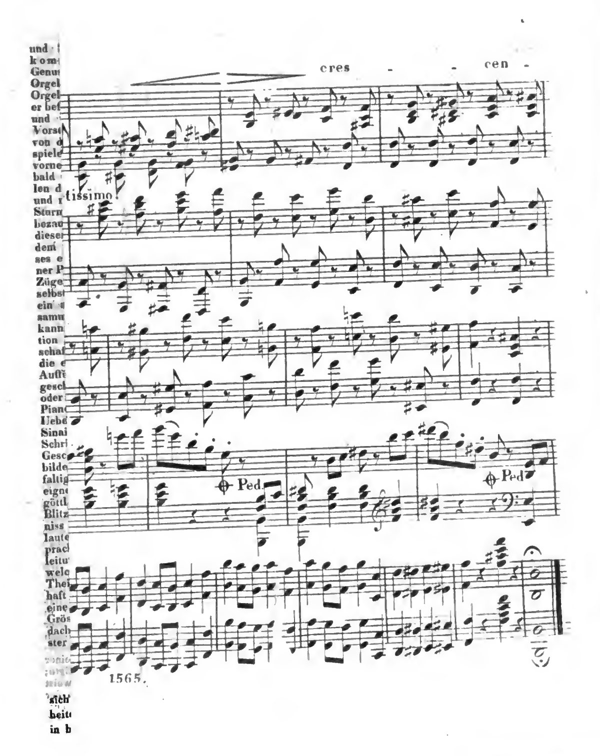
Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierzu eine Musikbeilage.)



PIANO

Berl


cres - - cen -
tissimo
Ped
Ped
1565.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 26. September — *Nr.* 39. — 1829.

Beurtheilungen.

Huit Scènes de Faust, tragédie de Goethe, traduites par Gerhard, composées par Hector Berlioz. Oe. 1. Partitur. Schlesinger in Paris. Preis 30. Fr.

Seit längerer Zeit hat man in Deutschland von dem in Frankreich unerhörten Eifer vernommen, der sich dort für deutsche Litteratur und Musik, namentlich für Göthe's, Schillers, Beethovens, Webers Dichtungen entzündet hat. Im vorgenannten ersten Werk eines jungen Komponisten von Paris liegt uns eine überraschende und schätzbare Frucht dieser neuen Richtung vor, in der ein Trieb von der wahrhaft chinesisischen Stagnation französischer Kunst weg zu freiern Höhen und reinern Lüften sich offenbart. Man hat bei uns über diese Richtung der jüngern Franzosen auf der einen Seite zu früh triumphirt, auf der andern zu rasch und scharf abgeurtheilt. Wir dürfen nicht erwarten, den französischen Geist deutsch werden zu sehn — es wär' auch nicht gut, wenn irgend eine europäische Volkseigenthümlichkeit verloren gehen könnte. Eben so wenig dürfen wir aber einen so starken und fruchtbar-schöpferischen Trieb für eine blosse Modelaune ausgeben, die spurlos vorübergehn werde; er wird Früchte tragen für Frankreich, so viel es gebrauchen kann. Und gewiss verdienen die auf so neuer Bahn Voranschreitenden unsre anszeichnendste Beachtung; sie haben vor ihren dortigen Zeitgenossen das Gefühl der Unbefriedigung am alten Abgestandenen voraus — das im Kunstleben, wie die Reue im Sittlichen wirkt — und den Drang neue Kraft zu erwerben.

Dieses auszeichnende Zutrauen verdient Herr Berlioz; und wenn gleich der Unterzeichnete mit der vorliegenden Leistung nicht durchaus einverstanden sein kann, so zeigt sich doch selbst im Irrthum ein ungleich edleres Streben, als das seiner Kollegen, die der seichtesten Laune und Liebhaberei des Opernpublikums feil sind, ohne Herz und Karakter für eignen Künstlerwillen.

Schwerlich ist je eine Partitur von einem Franzosen geschrieben worden, wie die vorliegende. Mit dem einem Franzosen bisher unerhörten Vorsatz, aus Faust, aus dem romantischen, vom Dichter selbst nicht für die Bühne bestimmten Drama, Scenen zu komponiren — unbekümmert um ihre äusserliche Brauchbarkeit für Oper oder Konsert: mit diesem Vorsatz scheint dem Komponisten auch die Kraft gekommen, über das Herkommen fast in jeder Beziehung hinauszugehen; ja, auch jede ökonomische Betrachtung von der Hand zu weisen. Unbedenklich besetzt er sein Orchester mit Harmonika, doppelten Harfen, mehrfachen Violoncells und Kontrabässen, englischen Hörnern neben allen gewöhnlichen Instrumenten, bildet sich Doppelchöre, kombinirt zwei und drei Taktarten in den verschiednen Chören übereinander, und mischt diese Farben seiner reichen Pallete so frei, oft so kühn, dass man eher einen Schüler Beethovens als des Conservatoire in ihm vermuthen sollte. Bei einer guten Ausführung namentlich seiner ersten Scene (Christ ist erstanden) und der dritten (des Geistergesangs zu Mephistopheles Befreiung) würden sich die Töne oft wie Nebel, oft wie duftiger, lichtdurchblitzter Farbenschimmer verschmelzen; namentlich in der letztern Scene würde das eintönige Flüstern

einiger Singstimmen, während andre (der Chor ist sechsstimmig besetzt) das Thema durchführen, mit dem Orschester verwebt, die geisterhafte Haltnng des Ganzen unterstützen, also den Effekt vollenden, den der Künstler gewollt. In allen diesen Beziehungen hat derselbe ein so freies und darum schon edles Künstlerstreben, dabei eine so reiche und wahrhaft dichterische Phantasie offenbart, wie sie an seinen Landslenten — wenigstens noch nicht sichtbar geworden ist.

Noch erscheint sein Streben als ein abstraktes, dem die Liebe nnd der eigenste Beruf für einen bestimmten Gegenstand noch abgeht. Daher ist das erreichte Ziel — Effekt, das alte Idol der französischen Künstler — obwohl ein neuer poetischerer, und ein ans freier Künstlerlust erstrebter, nicht der verdrehten Laune des Publikums feilgebotener. Abstrakt hat er z. B. in dieser dritten Scene die allgemeine Vorstellung des Geisterhaften festgehalten, auch nach dem Gange des Gedichts zn lenken gesncht — aber der Geist des Gedichts entschwebt geistiger. So wird uns die tölpelhafte Philisterei in Auerbachs Keller, der Ostersonntag unter den Landleuten, ja der König von Thule nnd —

> Une amoureuse flamme
> Consume mes beaux jours,
> Ah, la paix de mon ame
> A donc fui pour toujours.

(Meine Ruh' ist hin, ist damit gemeint) mit so scharfen, ja bisweilen verzerrten Zügen gezeichnet, dass daneben noch so viel interessante, talentvolle Momente nns nicht überreden werden, der junge französische Künstler sei nnr Einmal ans sich heraus gegangen, habe nur Einen Blick bis in's Herz des deutschen Mädchens, und — des dentschen Dichters gethan.

Allein, wie wäre das möglich an der Hand der unglücklichen französischen Sprache, die nicht einmal Rhythmus hat, geschweige jene Liebeswärme, mit der sich nnsre Sprache ans den dringendsten Herzensworten unsrer Vorfahren entfaltet hat, wie ein tausendastiger Baum, in allen Worten fortlebend und fortzeugend, in Worten wie liebende Enkel um den ehrwürdigen Ahn, Alle von Einem Geist, einem Sinn, einer Liebe beseelt! Und dies führt uns auf unser letztes Wort (denn eine nähere Belenchtung gehört nicht für Deutschland).

Fühlt ein französischer Komponist das Bedürfniss, seinem Vaterland eine neue Musik zn geben: so wird ihm das Arbeiten nach französischen Uebersetzungen dentscher Gedichte nur irreleitend werden, wenn er nicht in Deutschland selbst die deutsche Sprache lernt, ihrem ganzen Sinn und Geist nach in sich aufnimmt und dann mit deutsch gebildetem Künstlergeist seine Muttersprache erst zu einer dichterisch-musikalischen macht. So hat Glnck gethan; sein Französisch ist Poesie und Musik, so eigen, so gewaltig, so tren, dass nicht einmal die deutsche Sprache es an seiner Stelle ersetzen kann. Seine Opern sind Dramen und die seiner französischen Nachfolger doch nnr ein Spiel mit tauben Nüssen. Die nahe Zukunft wird es bekräftigen nnd die Zerstreuung des heutigen Tages belächeln.

Marx.

Berichte.

London, den 12. Juli 1829.

Brief-Fragment von C. Klingemann an A. B. Marx.

— Kanm der Mühe werth.

Lieblich und erquicklich war's aber, wie hente nach langem gleichgültigen Regnen die Sonne wieder hell auf die grosse Regent-Strasse schien, nnd das bunte Gewimmel der Wagen und Fussgänger sich am Eingange der Argyll-Konzertsäle häufte. Das warme Licht fiel auf einen wackern Moment in deutschen Künstlerherzen.

Fräulein Sontag gab ein Morgen-Konzert für die nothleidenden Schlesier — unterstützt von den Landsleuten Felix Mendelssohn-Bartholdy und Moscheles und vielen andern. Und die Deutschen fragten nicht, ob es räthlich, so etwas zu wagen in so später Jahreszeit, wo die halbe Stadt aufbricht für's Land und satt ist von Musik und Vergnügen; — und die Engländer fragten nicht: was ist una Schlesien und Musik in so später Jahreszeit? sondern Alle kamen, und halfen musiziren und

hören mit Lust und Theilnahme. Wer thäte da den verschlossenen Mund nicht auf, wo nicht zur Kritik, doch zu achtendster Anerkennung?

Die Sänger und Sängerinnen alle, die der Winter diesmal in London versammelt hat, thaten ihn sämmtlich auf, und gratis. — Die Virtuosen boten sich freiwillig an, ein grosser Theil des Orchesters machte sich eine Ehre daraus, und selbst der Saal war umsonst bewilligt; höchste und hohe Herrschaften beförderten das Unternehmen mit preiswürdiger Huld. Drum kamen dann nicht viele, sondern zu viele — mancher zog von dannen, ohne zum Sang und Klang Zutritt zu finden; ein mitfühlender Deutscher drinnen liess sich aber mit Vergnügen drängen und litt Hitze ohne Leid. Das Auge wird dem Ohr fast zu mächtig in solch einem Morgen-Konzert — Morgen-Anzug, Morgenfrische, Morgensonne, Morgenroth, alles das, und noch mehr, von glühenden und blühenden Mädchen getragen, wird der Musik und dem Herzen fast gefährlich, und aus allem Ernst wird ein Spiel — bis es sich wieder umkehrt. — Drum war's heiter zu nehmen, denn es wurde heiter gegeben.

Ueberhaupt sollte mehr ein Zeichner oder Maler, als ein sonstiger Kenner, diesen Bericht geben — das amphitheatralisch aufsteigende Orchester sollte als Beilage erfolgen. Denn überall zwischen den Instrumenten lauschten Frauenköpfe, Blumenhüte und Locken hervor, die im Saale keinen Platz gefunden, ernsthafte Mütter und Tanten sassen neben den Brummbässen, frische Mädchen gruppirten sich mit den Fagotten, Flöten und Hörnern, deren süsser Klang fast verschmolz mit den leuchtenden Blicken — es war, als wären die Genien, die in den Instrumenten wohnen, mal herausgestiegen, und sässen nun leibhaftig da. Die Musikar musste es aber beinahe aus dem Takt bringen, und wie Finger ernsthaft bleiben konnten in einem solchen glitzernden Feld- und Lustlager, war zu verwundern.

Indessen machte sich doch einige Musik hörbar.

Ein Engländer dichtet einen Sommernachtstraum, vor Jahrhunderten, und die reichen Blüthen wehen über alle Lande — der Samenkern fasst in einem deutschen Künstler-Innern Wurzel, und als Ton kehrt jene Dichtung aus der fremden nach der ersten Heimath zurück. So legt man Träume aus — nur indem man weiter zu träumen vermag!

So wie, als wir noch Haiden waren, die Britten uns ihre Apostel sandten, so senden wir ihnen jetzt Kunstapostel. Ein solcher ist zur Zeit Felix Mendelssohn-Bartholdy, der Komponist der „Sommernachtstraum-Onvertüre," der sich jetzt ehrender und anerkennender brittischer Gastfreundschaft erfreut, der dem fremden Publikum mit einer ernsten Simphonie zuerst entgegentrat, der in einem andern Konzert jene Ouvertüre zum erstenmal aufführte, die den ergriffenen Hörern sogleich wiederholt werden musste, und der dann Beethovens glorreiches Konzert aus Es-dur — hier nie gewagt — mit einem Erfolg auf- und ausführte, der dem Meister und seinem Jünger zu rechtem Ruhme und reicher Ehre gereichte. Heute führte er jene Sommernachtstraum-Ouvertüre zum zweitenmale auf.

Man muthe einem Publikum nur Phantasie zu, so hat es sie: — alle Intentionen des Meisters gehen einer gemischten Masse wohl nicht auf, aber der verborgene Sinn klingt doch im Ganzen an, und wenn ein rauschendes flüsterndes Morgen-Konzert so still wird und lauscht, so fühlt es, dass etwas in ungemeiner und höherer Sprache zu ihm redet und es giebt sich dem fremden Zauber gläubig hin.

Nachher wurde das gefesselte Auge wieder frei gelassen. Legionen von Sängern und Sängerinnen traten auf — zu einem Gesang-Solo war gar kein Platz, und Alles paarte sich zu Duetten, Terzetten u. s. w. Da zogen Namen auf, wie, die Sontag und ihre Schwester Nina, die Malibran Garcia, Pisaroni, Kamporese u. s. w. — Uebergangspunkte, wie der Sopranist Velluti, und Sänger von Gaben, Donzelli, Zuchelli u. s. w. geheissen — jeder that und gab sein Bestes, fand sein Theil und Heil und geneigtes Ohr; — wer grade einmal nicht hören wollte, trat hinaus in die Vorsäle, wo die ausruhenden Leistenden lagerten, oder schaute durch's Fenster in die glänzende Strasse hinein, auf der das volle Treiben und

Wogen fortzog, als gäb' es gar keine Musik und kein Morgen-Konzert in der Welt — oder man erquickte sich über den verlegenen Lord oder den dicken Fremden von Distinktion, der einer Sängerin versicherte, sie habe göttlich gesungen, während schon eine zweite hereintrat, die ein Gleiches verlangen konnte — bis man von den Tönen wieder zu dem Konzertsaal wie zu Armidens Gärten gezogen wurde; — es gab deren dort mehrere als Rinaldos.

Aber Fräulein Sontag? Allerdings war sie wie die freundliche Wirthin eines heitern Festes, die in der That Jedem ein lieblich Wort, wenn auch nicht jedem einzeln und besonders, zu sagen und zu singen hatte. Und damit die Gäste alle blieben, kam das Duett, das Duett schlechtweg, „Ebben a te ferisci," aus „Semiramide" von Rossini, von ihr und der Malibran mit immer neuem Entzücken gehört, erst am Ende; — wäre hier ausführlich von Musik die Rede, so hätte man eine lange zu halten über den unendlichen Uebermuth, mit dem sich beide Sängerinnen überbieten, und ein Vollkommenes geben, in dem sich deutsche Anmuth und spanische Gluth sehr begegnen. So etwas bringt ein Morgen-Konzert fast ausser sich, und es wäre zu wünschen, Berlin vernähme diese reizende Stimmeneintracht.

Ferner blies ein M. Puzzi Horn, Herr Bohrer spielte auf dem Violoncell, und Drouet sprudelte auf seiner tollen Flöte stupende Variationen über den Jäger-Chor. Die rechte Instrumental-Virtuosität machte sich noch einmal Luft in einem Doppel-Konzert von Mendelssohn, gespielt von ihm und Moscheles, so fröhlich, frei und frisch von den beiden unfehlbaren Künstlern vorgetragen, als fantasirten sie eben, und antworteten sich aus dem Stegreif im Wetteifer; so soll alle Mühseligkeit und Schwierigkeit vor behaglichem Beherrschen des Tonmittels verschwinden. Es passt recht in dieses Konzert, wenn ein Komponist die Komposition des jüngern Freundes mit so kunstbrüderlicher Liebe und Wärme geltend macht, wie Moscheles hier that.

Es ist klar, dass das Konzert in mehr als einem Sinne wohlthuend war.

Somit wäre nun wohl das, was wir hier die Jahreszeit, Season, von London nennen, glänzend und gut zugleich beschlossen und vorbei. Die Blumen brachen auf, noch das Ausströmen der hellen bunten Menge, die nun bis zum nächsten Winter in alle vier Winde zergeht, und der man stilles Lebewohl sagen könnte, wenn man wollte, war reich und lustig — die zufriedenes Gesichter dachten aber nicht so kläglich, sondern waren eben munter. Die meiste Zufriedenheit musste aber wohl in der Sängerin wohnen, die trotz Hindernisse und Mühseligkeiten mit der Gewalt ihres Talents so süssen und reinen Zauber ausgeübt hatte. —

Macht es Sie aber nicht vergnügt, Herr Redakteur und werther Freund, wenn so viel feine und liebenswürdige Beziehungen durcheinanderspielen und sich verschlingen — wenn man fast sagen kann, dass Berlin in London ein Konzert für Schlesien giebt?

Die Welt rollt und zieht jetzt so kraus und mannigfach durcheinander, dass ich gar die Hoffnung nicht aufgebe, in den nächsten Tagen, wenn ich in Schottland eben auf dem Ben Lommond, um eine Felsenecke trete, irgend einem *guten* Berliner Freund, etwa Ihnen, scharf gegenüber zu stehen. Die Phantasie freilich muss dennoch immer —

Erstes grosses Musikfest des thüringisch-sächsischen Musik-Vereins zu Halle, vom 10. bis zum 13. September 1829.

Seit mehrern Jahren bestehen jetzt die Musikfeste, und zwar mit alljährlich grösserer und lebendigerer Theilnahme, sie sind eins der erfreulichen Zeichen der Zeit. Der Zweck solcher Musikfeste ist mehrfach. Der erste und hauptsächlichste ist der: „grössere geistliche Tonwerke in der vollkommensten Besetzung und der grössten Vollendung aufzuführen."

Durch die Reformation hat die Musik in der Kirche einen ganz andern Standpunkt als bisher erhalten; bei dem katholischen Kultus diente sie mehr die Sinne zu fesseln und die äussern Gebräuche festlicher zu machen, hingegen bei dem protestantischen Kultus bezweckt sie

mehr die Erhebung und Erbauung des Menschen; sie ist mehr Gemeingut aller Kirchengänger geworden, was bei dem katholischen Kultus nicht der Fall war, indem sie da nur Eigenthum der Eingeweihten war. Luther fühlte recht gut, dass ein einfacher, herzerhebender Gesang, von allen Andächtigen gesungen, die Stimmung eines jeden einzelnen mehr erhebt, als die schönste Musik; weil diese hauptsächlich nicht von jedem (besonders dem Ungebildeten) so verstanden werden kann, wie dies geschehen muss, um die bezweckte Wirkung hervorzubringen. Aus diesem Grunde beförderte Luther so sehr den Choralgesang. Auf der einen Seite gewann die Musik dadurch, auf der andern hingegen verlor sie ausserordentlich; denn die Einführung und Verbreitung des Chorals vertrieb den figurirten Gesang aus der Kirche, und er musste sich in den Konzertsaal flüchten. Es würde hier zu weit führen näher auf diesen Gegenstand einzugehen, Ref. behält sich aber vor, gründlicher in einem eignen Aufsatz über den Einfluss des Protestantismus auf die Kirchenmusik zu sprechen.

Ein andrer ebenfalls sehr wichtiger Zweck der Musikfeste ist der: „dass Künstler durch dieselben Gelegenheit erhalten sollen, sich einander persönlich und näher kennen zu lernen.“ Ein Künstler kann nur immer von dem andern lernen, dies ist aber nur möglich, wenn eine nähere Berührung mit einander statt findet; sie erhalten dadurch Gelegenheit, ihre Ansichten und Meinungen über Kunst auszutauschen, was nur von dem grössten Nutzen für die Kunst und die Künstler sein kan.

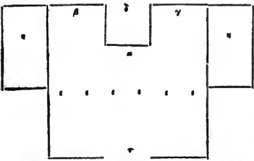
Noch einen Zweck haben die Musikfeste: „sie geben jungen Komponisten eine gute Gelegenheit ihre geistlichen Tonwerke zur Aufführung zu bringen;“ dies kann, wie oben gezeigt ist, nicht mehr in der Kirche, d. h. während des Gottesdienstes geschehen, mithin verlieren junge Kirchenkomponisten die Anregung geistliche Tonwerke zu schaffen; durch diese Musikfeste erhalten sie nun, wie eben gesagt, Gelegenheit ihre Werke zu produziren; hierdurch erhalten die Musikfeste eine höhere Tendenz, indem sie Träger und Beförderer der Kirchenmusik werden. Sehr wahr sagt der geistreiche Verfasser des Charinomos der Dr. Seidel, „dass durch den Protestantismus das Oratorium seine ganze kirchliche Bedeutsamkeit verloren habe;“ durch die Musikfeste erhalten nun auch die Oratorien eine neue Bedeutsamkeit, und können als Bewahrer und Fortpflanzer der Kirchenmusik angesehen werden. Aus diesem Allen geht hervor, dass die Musikfeste von der grössten Wichtigkeit für unsere Zeit sind; jeder wahrhafte Kunstfreund kann daher den Stiftern derselben nur seinen herzlichen Dank sagen, und diesen Festen ein immer grösseres Gedeihen und eine möglichst grosse Ausbreitung wünschen.

Bis jetzt bestanden ausser den schweizerischen Musikvereinen zu solchen Musikfesten in Deutschland nur zwei Vereine: „der Elb- und der Rhein-Verein;“ In diesem Augenblick ist auch ein dritter neuer: der „thüringisch-sächsische Musikverein,“ gestiftet durch den Universitäts-Musikdirektor Naue zu Halle, hinzugekommen. Dieser hat nächst den obenangeführten Zwecken noch einen andern; nämlich den Ueberschuss der Einnahme als Prämien zu Preisaufgaben über musikalische Gegenstände zu verwenden. Bisher erhielten die Armen der Stadt, in welcher das Musikfest statt fand, den Ueberschuss der Einnahme, eine sehr lobenswerthe Bestimmung; doch scheint Ref. die neue Bestimmung des thüringisch-sächsischen Vereins wichtiger; es werden durch diese Preisaufgaben so manche Anregungen zu musikalischen Forschungen gegeben, die nur nützliche und wichtige Resultate liefern können. Ob diese Idee nun nach dem ersten Musikfeste realisirt werden kann, möchte Ref. bezweifeln, da die Einrichtung zu einem ersten Musikfeste immer mit grössern Kosten verknüpft ist, als bei den nachfolgenden dies der Fall sein wird; es muss daher die gute Absicht für die That genommen werden. Ref. geht nun nach dieser, freilich etwas langen Vorrede zu dem Feste selbst über.

Der thüringisch-sächsische Musik-Verein wählt in jedem Jahr einen andern Direktor, was bei dem „Elb-Verein nicht der Fall ist, indem bei diesem der sowohl als Komponist, wie auch als Dirigent gleichgeschätzte Kapellmeister Schneider aus Dessau immer-

währender Direktor ist. Die erste Einrichtung, alljährlich einen andern Direktor zu wählen, scheint Ref. zweckmässiger zu sein, indem dadurch jedes Musikfest einen neuen Reiz erhält, und bei jedem gewissermaassen ein anderer musikalischer Geist herrscht. Für diesmal war der General-Musikdirektor Ritter Spontini zum Direktor erwählt worden, und er hat dieser Wahl, wie sich schon erwarten liess, in jeder Hinsicht würdigst entsprochen.

Schon am 7. September waren die meisten Theilnehmer an dem Feste eingetroffen, so dass am 8. Morgens die erste Generalprobe in der Kirche statt finden konnte. Das Orchester war sehr zweckmässig gebaut, und hatte ungefähr diese Gestalt:



Bei α stand der Direktor, bei β und γ waren die Plätze für den Chor, die Vierecke η stellen das erste Chor im Schiffe vor, auf diesem war der andere Theil des Chors, die Tenöre und Bässe, und die Knaben, welche Sopran und Alt mit sangen, postirt; von ι bis τ war das Orchester terrassenartig gebaut, und hier standen die Instrumentalisten. Der aufmerksame Leser wird bemerkt haben, dass der Direktor von allen Mitwirkenden gesehen werden konnte *), was bei einem solchen Personale unumgänglich nöthig ist. In dem Einschnitte δ war auf einem Postamente die Büste unsers allgeliebten Königs, mit einem Lorbeerkranze geschmückt, aufgestellt; das Orchester und das Pult des Dirigenten war geschmackvoll mit Blumen bekränzt. — Das Orchester mit beiden Chören zur Seite gab hinlänglich Raum für 600 Sänger und Spieler.

*) Der Chor bei β und γ war mit dem Rücken nach η gewandt.

Am 8. September war also, wie gesagt, die erste Probe, und der Anfang wurde mit der Ouvertüre von der Olympia gemacht; sie wurde gleich beim ersten Male so brav exekutirt, dass Herr Spontini sich umkehrte und zum Orchester sagte: „Meine Herren, ich sehe wir sind alle eine Familie!"

Fürwahr ein schönes Lob für das Orchester; es war aber bewundernswürdig, wie diese herrliche Tondichtung ausgeführt wurde. Das Fortissimo war von solcher Kraft, dass, mirabile dictu, einige Stücke Kalk, die nicht genug fest am Gewölbe in der Kirche sassen, von der gewaltigen Tonmasse herabgerissen wurden; Ref. machte hierbei die Bemerkung, dass der Grundton der Kirche D war, indem alle Tonstücke aus dieser Tonart weit kräftiger klangen, als die aus andern Tonarten, was sich recht deutlich zeigte bei dem Chore aus Samson: „Erschallt Drommeten hehr und laut!" und bei den beiden Ouvertüren aus Olympia und der Vestalin; namentlich erbebte die Kirche in ihren Grundpfeilern bei dem Unisono, mit welchem die letztgedachte Ouvertüre beginnt. Nach diesem ungeheuern Forte erregte das piano *), *diminuendo* und pianissimo Erstaunen, denn bei dem diminuendo verschwanden die Töne wie Windeshauch; Ref. kann wohl behaupten, dass ein solches Orchester so leicht nicht wieder sich zusammenfindet, denn bei allen Instrumenten fanden namhafte Künstler, z. B. bei der Geige der Musikdirektor Möser, die beiden Konzertmeister Henning und Maurer aus Hannover, der Kapellmeister Grund aus Meiningen, die Musikdirektoren Schneider und Rose, die Herren Ganz und Langenhaur u. a. m. Dem Herrn Musikdirektor Naue gebührt gewiss der herzlichste Dank, dass er mit seltner Aufopferung ein solches Orchester vereinigte.

Nach der so sehr gelungenen Probe liess sich auch eine gute Aufführung erwarten, und diese war denn in der That auch so, dass sie wenig oder gar nichts zu wünschen übrig liess. Herr Spontini dirigirte mit dem lebhaftesten

*) Es ist merkwürdig, wie ein Piano und Pianissimo von einem recht reich besetztem Orchester ganz anders klingt als von einem schwach besetzten.

Feuer und mit hoher Begeisterung, die sich auch allen Mitspielenden mittheilte. Die einzelnen Stücke des ersten Konzerttages waren folgende:

1) „Ouvertüre aus Olympia," von Spontini, 2) „Gott segne den König!" Kantate und Festgesang mit Chören von Spontini. Die Solopartien wurden vorgetragen von den Damen: Schulz, v. Schätzel, Müller aus Braunschweig, und von den Herren Stromeyer, Zschiesche und Hoffmann. 3) Arie von Graun: „Singt dem göttlichen Propheten!" gesungen von Madame Schulze. 4) Arie aus der „Schöpfung," gesungen von Herrn Martins, 5) Konzertante für 2 Klarinetten, von A. Müller, vorgetragen von den Herren Tausch und Pfaffe. 6) Duett aus der „Schöpfung," gesungen von Mad. Schulze und Herrn Stromeyer. 7) Motett von Mozart. 8) Fuge für die Orgel von S. Bach, vorgetragen von Herrn W. Bach, darauf figurirten Choral mit Posaune von W. Bach, vorgetragen vom Herrn W. Bach und Herrn Belcke. 9) Symphonie von Mozart (C-dur). 10) Hymnus, Arie, Duett und Quartett aus „Agnes von Hohenstaufen," gesungen von den Damen v. Schätzel und Müller, den Herren Zschiesche und Hoffmann und dem vereinten Chor. 11) Volksgesang der Preussen von Spontini mit Solis und Chören wie bei Nr. 2.

Die meisten dieser Tonstücke sind dem grössern Publikum schon bekannt, ausgenommen Nr. 2. „Gott segne den König!" Diese Komposition gehört eigentlich nicht in die Klasse der strengen Kirchenkompositionen, doch ist sie so schön und kräftig dramatisch komponirt, dass sie den allgemeinsten Beifall erhielt, und auf Begehren am dritten Festtag mit noch erhöhterm Beifall wiederholt werdon musste; es wäre wohl zu wünschen, dass Herr Spontini den allgemeinen Wünschen der Zuhörer nachkäme, und diese Komposition durch die Herausgabe allgemein bekannt machte.

Einen eben so imposanten Eindruck machte der Volksgesang von demselben Meister; wie sehr er gefiel, ist daraus abzunehmen, dass er bei allen gesellschaftlichen Mahlen nicht einmal, sondern mehrmals von allen Anwesenden angestimmt wurde, wobei sich Mad. Schulz durch ihre Bereitwilligkeit, den allgemeinen Bitten um den Vortrag dieses Volksgesanges bei Tische, nachzugeben, einen neuen Zweig in ihrem reichen Lorbeerkranze erwarb. Nächst diesen beiden Tonstücken machte die Motette von Mozart, aus D-moll eine erhabene und imposante Wirkung; sie zeigte recht klar, was wahre Kirchenmusik sei. Die Arie von Graun sang Madame Schulz mit hinreissendem Feuer und ächt künstlerischem Vortrage; einen sehr guten Kontrast machte die darauf folgende Arie aus der Schöpfung: „Mit Würd' und Hoheit angethan etc." von einem sehr braven Dilettanten, Hrn. Martius, edel und würdig vorgetragen; eben so wurde das Duett aus der Schöpfung von Mad. Schulz und Hrn. Ober-Direktor Stromeyer im Geiste des Tondichters ausgeführt; die Komposition des „Konzertino für zwei Klarinetten" fand nicht den Beifall, den die Ausführung fand, eben so machte die „Fuge und Choral für Orgel und Posaune" auch nicht die Wirkung, die sie hier in Berlin gemacht hat, wo dieselben Meister dieses Tonstück vortrugen; — was an der Orgel lag, indem dieselbe erstlich sehr schwach war und von der Posaune immer bedeckt wurde, und zweitens einen halben Ton tiefer als das Orchester stand, weshalb Hr. Belke sein Instrument um einen halben Ton tiefer stimmen musste, wodurch er sich die ganze Mensur und Stimmung des Instrumentes verdarb; er blies, dieser Hindernisse ungeachtet, doch so, dass der Meister nicht zu verkennen war. Die Krone der Instrumentalstücke war die „Symphonie von Mozart," aus C-dur; den Eindruck, den diese meisterhaft ausgeführte Tondichtung machte, kann man nicht beschreiben, so etwas muss gehört werden, um es zu fühlen. — Die Scene aus „Agnes v. Hohenstaufen" machte ebenfalls eine gute Wirkung und wurde recht brav exekutirt; unstreitig gehört dieser Theil der Oper zu den besten derselben. Wie schon oben erwähnt ist, machte der Volksgesang den Beschluss der Musikstücke des ersten Festtages. — Nach beendigter Aufführung begab sich der grösste Theil des mitwirkenden Personals nach dem Gasthof zum Kronprinzen, um daselbst ein geselliges Mahl einzunehmen; hier brachte Hr. Spontini zuerst

unserm vielgeliebten König unter Trompeten- und Pankenschall ein dreifaches Lebehoch; später wurde auch Hrn. **Spontini** von einem Vorsteher der Gesellschaft ein dreimaliges Lebehoch gebracht; diesem folgten dann noch mehrere andere auf das Wohl einzelner ausgezeichneter Mitwirkenden. Gegen Ende der Tafel wurde Hrn. **Spontini** von Seiten der Stadt und der Universität eine goldne, mit seinem sprechend ähnlichen Bildniss gezierte Medaille, als Beweis der Anerkennung seiner Verdienste, überreicht; auf der Vorderseite, um das Brustbild, enthält dieselbe folgende Inschrift:

Spontinio equiti claro primo musici agonis sui directori. Hal. Saxon. D. X. Sept. MDCCCXXIX.

Die Rückseite schmückt ein Lorbeerkranz, der folgende Namen umschliesst: **Vestalis, Cortes, Olympia, Nurmahal, Alcidor, Agnes Stauf., Milton** u. s. w. Um den Lorbeerkranz stehen folgende Worte: „**Lyricae tragoediae principi germania meritorum cultrix.**" Wie Ref. aus sichern Quellen weiss, so haben mehr als 40 Städte dazu beigetragen, um dem ausgezeichneten Tonsetzer diesen Beweis ihrer Hochachtung zu bringen. —

(Schluss folgt.)

Notizen.

Neue Kompositionslehrmethode.

In England ist wieder eine neue Methode der Kompositionslehre von einem bankerott gewordenen Kaufmann, Sir **Adam Aldercrombie**, an das Licht getreten. Der Erfinder will nicht damit zufrieden sein, seine Zöglinge (gleichviel wie alt, wie talentvoll oder talentlos, ja **gleichviel**, ob sie **taubgeboren** sind, oder nicht) in einem halben Jahre dahin zu bringen, dass sie alles **richtig** komponiren; er verheisst auch, dass es in ihrer Gewalt stehen soll, **stets neu, durchaus neu** und **durchaus mannigfach** zu schreiben, wenn sie sich auch vorsetzen wollten, die jedesmaligen Parlamentsdebatten, oder alle Anschläge auf **Lloid's** Kaffeehaus durchzukomponiren.

Er hat berechnet, dass die 12 Töne unsrer Oktave (c, dis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h) schon an sich:

479001600

verschiedne Zusammenstellungen zulassen. Diese Summe mit der der Tonwiederholungen in allen Oktaven, ferner mit der aller möglichen rhythmischen und Instrumental- und Vokalstimmen-Kombinationen multiplicirt, giebt eine so grosse Totalsumme, dass der Rest dieses Jahrgangs nicht Raum bietet, sie auszusprechen.

Nun hat der ehrenwerthe Sir Formeln erfunden, wodurch man sich durch die ganze Masse dieser Tonkombinationen hindurchwinden kann, und eben ist er bei dem Verzeichniss aller schon da gewesenen, die nur wenige Millionen dieser Billionenmal Trillionen betragen sollen. Man braucht bloss diese wenigen zu vermeiden und die übrigen formelmässig anzuwenden, um stets neu, unerschöpflich zu sein.

So — setzt der englische Berichterstatter zu — so musste Altengland den Kontinent niederdonnern! Was hätten einige **Haydn's** oder **Beethoven's** bewiesen, mit ihren paar hundert Werken, in denen von 100 Noten 90 alt sind!

(**Zustand der Musik in Spanien.**) In der Heimath der Romanzen ist der Sinn für Musik, selbst in einer politisch abgelebten und entarteten Periode dieses Landes, keineswegs abgestorben; er beginnt vielmehr jetzt bei einer grossen Anzahl von Musikfreunden, vornehmlich in *Madrid*, sich sehr lebhaft zu regen und scheint eine eigenthümliche Richtung einzuschlagen. Besonders ist es die **italienische** Oper, die viel Eingang zu gewinnen scheint; doch werden in Madrid, Barcelona und Sevilla auch Instrumental-Kompositionen deutscher und französischer Meister aufgeführt. Für die heimathliche Guitarre fängt das Pianoforte immer üblicher zu werden an. Von inländischen Komponisten — und diese sind jetzt nur unter den Kapellmeistern zu finden — wird fast nur Kirchenmusik gesetzt. Nur **Carnicer**, der gegenwärtige Direktor der italienischen Oper in Madrid, macht hievon eine Ausnahme. Er hat bereits zwei Opern, jedoch im ernsten Styl, geschrieben, „Elena y Constantino" und „Lusiano," die vielen Beifall gefunden haben sollen. — Der Tenorist **Manuel Garcia** gehört ebenfalls zu den jetzt lebenden, spanischen Komponisten. Seine Tochter ist bekanntlich die gefeierte Mad. **Malibran** in Paris.

Redakteur: A. B. **Marx**. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandulng.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 3. Oktober. —— *Nr.* 40. —— 1829.

Beurtheilungen.

Berliner Musenalmanach für das Jahr 1830. G. Finke in Berlin.

Wenn einer Musikzeitung ein Musenalmanach zugesendet wird, so ist das eine nachdenkliche Sache. Soll der Musiker über den Dichter zu Gericht sitzen, wie bisweilen Dichter, Kaufleute und Scheerenschleifer über den Musiker? — Das kann's nicht sein. Soll der Musiker den Dichter empfehlen? Darauf bringt uns fast die Vignette des Titelblatts, die schöne Lyra, mit Lorbeer- und Eichenlaub dicht überkränzt, mit der antiken Rolle als Mitgift im Schooss. Aber die Ehre wär' zu gross; wie jene Ehrenkränze könnte sie den unbefangenen Klang der Lyra brechen. — Das andre Titelkupfer bedeutet uns eines klügern. Da sitzt ein greiser Barde, auf seine Telyn gestützt, gegenüber ein hesperisches Mädchen, die Cyther im Schooss; beide sehen sich an, sie wissen offenbar nicht, was sie beginnen sollen, und besonders die Jungfrau kann einen Schatten der Schwermuth um das Auge nicht verleugnen; der Schmetterling auf ihrem Haupte (sphynx psychä Linn.) will eben davon flattern.

Was fehlt den Sängern? — Lieder, Gedichte fehlen ihnen; sonst würden die Saiten nicht ruhen. Ueber ihnen ein lauschender Knab' und zwei Täubchen, das sind die Dichter — genug, der Musenalmanach ist da, um komponirt zu werden. Das ist die Deutung der Bilder und der Zusendung. Zweihundert drei und dreissig Gedichte graupeln auf die Musiker nieder, wie Gerste aus der Hand des lieblichen Mädchens auf den Hühnerhof. Da wird es an ein Drängen und Picken gehn, bis alles verzehrt ist, nämlich komponirt! — An Hähnchen im Korbe fehlt es denn auch nicht. Neben den Gedichten finden wir ein tiefempfundenes Lied von Ludwig Berger, anmuthige von Reissiger, Eberwein, Klein, auch Verse aus Virgil von Zelter, lateinisch komponirt. Die Herren sind also voraus abgefüttert. Aber es bleibt noch genug zu thun, namentlich von einem Pseudonymus Karoline.

„Aber ist denn alles komponirbar?“

Alles vielleicht nicht. Aber was — das mag jeder sich selbst beantworten. Unsre Kunstphilosophen, die vier Wochen nach dem Ferien-Anfang ein Kunstsystem fertig haben, werden die Antwort für eine der leichtesten ansehen; wer sich selbst mit der Kunst und ihrer Geschichte bekannt gemacht hat, hält wol dafür, dass jeder Künstler nur für sich entscheiden könne — die Fälle ausgenommen, bei denen es nicht der Frage bedarf. Zum Beispiel: manchem reinen Gefühlserguss von Göthe, Stieglitz, Veit, Lessmann u. a. wird jeder von selbst die Komponibilität weiter, als das Wort lang ist, ansehn; so auch manchem kecken Trinklied.

Andre Gedichte, z. B. Göthe's wunderschönes:

> Dämm'rung senkte sich von oben,
> Schon ist alle Nähe fern; — —

sind vielleicht schon an sich so ganz Musik und Gemälde allzumal, dass man eher eine Symphonie daneben, als ein Lied dazu schreibt. Bei noch andern z. B. „chinesischer Poetenklub“ und Virgils

> Dulces exuviae, dum fata deusque sinebant

möchte man darauf schwören, dass sie nicht musikalisch sind, bis man mit einem glücklichen Quid pro quo sie 'gleichsam dramatisirt (bei letzterm z. B. annimmt, es seien Luthers letzte Worte gewesen) und die Stimmung des Redenden zum Grundton der Weise nimmt. Doch was

red' ich? Wo sind Musiker je um Texte bedenklich gewesen? Es wird kein Körnchen verloren gehn. Sogar Chamisso's — Scherzkanon

Das ist die Noth der schweren Zeit!
Das ist die schwere Zeit der Noth!
Das ist die schwere Noth der Zeit!
Das ist die Zeit der schweren Noth!

wird durch eine Melodie versüsst werden: „sollen wir die Nachteule mit einem Kanon aufstören, der einem Leinweber drei Seelen aus dem Leibe haspeln könnte!"

Ein Vers, (das 14te Gedicht von Göthe) ist ernstlich nicht komponirbar; und doch soll er uns allen nicht verhalten sein:

Sehnsucht in's Ferne, Künftige zu beschwichtigen,
Beschäftige Dich hier und heut im Tüchtigen.

M.

Neue Studien für das Pianoforte von Aloys Schmitt. 67stes Werk. 3 Hefte. Brüggemann in Halberstadt.

Allerdings giebt es so viel Studien für das Pianoforte, dass man keinem Schüler zumuthen kann, sich durch alle durchzuarbeiten; aber eben so wenig mag man es einem Lehrer und Meister verargen, wenn er auch seine Resultate in praktischen Beiträgen vorlegen und aufbewahrt wissen will; wenigstens kann jeder, der etwas Gutes bringt, auf einen Theil des grossen Publikums aller Pianofortisten hoffen. Wer sich in diesem Gebiet eine dauerndere und ausgebreitetere Existenz erwerben will, hat dazu zwei Wege vor sich. Entweder muss er Uebungen schreiben, die in ihrem Gegenstand und ihrer Zweckmässigkeit unentbehrlich und durch keine vorhandnen Studien ersetzbar sind. Das ist nach den Leistungen A. E. Müllers, J. B. Kramers, Klementi's, Ludwig Bergers und andrer — sehr schwer, wo nicht unmöglich. Oder er muss die Form der Studie zu dem Vorwurf eines wahren Kunstwerkes, eines Tongedichtes machen; wie es zuletzt Moscheles in seinen Etüden herrlich gelungen ist. In der That (und manchem unsrer abstrakten Aesthetiker unbegreiflich) kann der erste Weg in den zweiten überführen. Einem rechten Virtuosen muss schon die Vorstellung gewissermaassen begeisternd sein — wie die Seele eines schönen Mädchens sich an dem Reize der eignen Gestalt erfreuen darf — dass sein Instrument erklingen soll, dass Er sich mit seiner artistischen und technischen Künstlergewalt dieser oder jener Tonfigur bemächtigt und aus ihr, wie aus einem Keim, ein hundertastiges Kunstgewächs hervorruft.

In dieser Stellung und Stimmung scheint der längst gerühmte Virtuos, Herr Aloys Schmitt, die oben angekündigten Studien komponirt zu haben. Als Studien kann man sie nicht unentbehrlich nennen. Die meisten der gebrauchten Figuren sind schon dem Wesentlichen nach in frühern Studienheften geübt worden; von einigen, z. B. von Nr. 3. im dritten Hefte, kann man sogar angeben, wo sie noch reichlicher benutzt worden sind — die genannte in einer Caprice von A. E. Müller. Aber demungeachtet ist die Gabe sehr willkommen zu heissen, und hat mehr als einen Anspruch auf unser Interesse und unsre Achtung. Vor allem zeigt die ganze Sammlung eine bestimmte und sehr löbliche Eigenthümlichkeit. Wer Herrn Schmidt, etwa auf seinen frühern Kunstreisen, gehört, wird sich noch mit Freude der bewundernswürdigen *Nettigkeit* und Sauberkeit seines Anschlags, *seiner* perlrunden und perlglatten Bravour, der höchsten Eleganz in seinen Laufern, Terzengängen und Trillerfiguren erinnern. Dies ist der allgemeine Karakter seiner Etüden, und so mögen sie eben zu solcher Spielart vielleicht noch einladender wirken, als andre Studien ähnlichen Grundgehalts. Als Beispiel bezeichnen wir gleich die erste Studie des ersten Hefts, in der Terzengänge für beide Hände den Hauptinhalt bilden. Sodann zeigt sich durchweg die reiche und vielseitige Ausbildung der Kompositionsfertigkeit in stets edler, oft neuer Modulation und reichhaltiger Ausarbeitung eines oft geringen Motivs. Dies führt dahin, auch solche Figuren, die dem Wesentlichen nach schon bekannt sind, mit einer geringen Wendung neu erscheinen zu lassen. Ueberall findet man auch Spuren eines innigern Gefühls, als sich gewöhnlich in dieser Kunstgattung offenbart, und in mehr als einem Satze, namentlich in der trefflichen energischen und karaktervollen Studie Nr. 5. des dritten Hefts hat sich der würdige Tonsetzer auf den höchsten, oben von

uns bezeichneten Standpunkt eines Studienkomponisten, so dass man ihm und den Klavierspielern wohl gratuliren darf.

Die Ausstattung ist, wie alle Brüggemannschen, sehr lobenswerth. M.

Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste von Karl Seidel. Zweiter Band. Rubach in Magdeburg 1828.

(Fortsetzung.)

In dem Anfang dieser zu lange unterbrochenen Recension haben wir den Standpunkt des Verfassers hinsichtlich der Tonkunst als einen äusserlichen bezeichnet. Wäre es von einem solchen aus möglich, etwas unsre Zeit Befriedigendes zu geben, so möchte es wohl dem Verf. gelungen sein; denn an fleissiger Forschung hat er es hier so wenig, als in irgend einem andern Fache ermangeln lassen, ja fast scheint uns seine Belesenheit in den Musik-Schriften verhältnissmässig ausgebreiteter, ass anderswo.

Allein hier eben gewahrt man die Veranlassung so vieles Verfehlten, Versäumten, ja geradehin Falschen. Keine Kunstlitteratur liegt noch so ungesichtet und unbeleuchtet, als die Musik. Ihre bei weitem grösste Masse hat es bloss mit dem abstrakt Technischen zu thun, ohne diesen Standpunkt selbst im Bewusstsein festzuhalten. Dieser ganze Theil unsers litterarischen Wirkens ist für den Kunstphilosophen todt, wenn er nicht wirklicher durchbildeter Künstler ist, der in all jenen sogenannten Regeln und Gesetzen mit Hülfe seines eignen Lichts und der Erinnerung an seinen Bildungsgang Folgen und Anzeichen eines tiefern Sinnes zu entdecken weiss. Dem minder ausgerüsteten Philosophen kann er nur die gefährliche Täuschung geben, nun in den Kreis der Kunst selbst eingedrungen zu sein, wenn er sich jenes Beiwerks bemächtigt. Noch übler steht die Sache dadurch, dass in dem neuern Zeitlauf fast alle Unternehmungen in diesem Gebiete nur den abstraktesten, für sich todtesten Theil der Technik, die Akkordlehre, zum Gegenstand gehabt und dass diese unfertigen Theorien neben gleich unfertiger Praktik der meisten Tonsetzer die Lehre vom höhern Satz (doppelten Kontrapunkt) als etwas Veraltetes und Geistloses verdächtigt und bei Seite geschoben haben; — gerade denjenigen Theil der technischen Lehre, der selbst in dieser niedern Auffassung einen unsrer Kunstphilosophen hätte reich machen können.

Und doch ist dies der zuverlässigste Theil unsrer Litteratur. Wo man versucht hat, dem Wesen der Kunst näher zu dringen, da findet sich (wenige einzelne Ausnahmen ungerechnet) nichts, als ein unfertiges Uebertragen fremder Kunsttheoreme auf die Musik, oder eine obenabnippende Schwärmerei in einzelnen Einfällen, deren wahrhafter Anlass aus Mangel an Kunstbildung nicht herausgearbeitet und gelichtet worden ist. Die Unfruchtbarkeit dieser Versuche könnte man sich damit klar machen, dass man einstweilen alle Behauptungen jener Kunstlehrer für wahr annähme; nicht einen Schritt würde man dennoch in der Erkenntniss der Kunst, oder eines einzigen Kunstwerks weiter gekommen sein.

Diesen Beweis hat unser sonst so schätzenswerther Verf. unabsichtlich geführt. Wäre alles von ihm Aufgenommene wahr, dennoch ständen wir der Kunsterkenntniss damit nicht näher. Er hat die entgegengesetzte Ueberzeugung gehabt und dies hat ihn vor allem von unsrer eigentlichen Litteratur, den Kompositionen (Schriften sind nur ihre Beiwerke) geradezu abgeführt, sogar mit seinen eignen trefflichen Grundsätzen (der Kunstphilosoph müsse die möglichste Summe von Kunstwerken nach eigner Anschauung geprüft haben — ohne Kunstgeschichte gebe es keine Kunstlehre) zerfallen lassen. Nächstdem hat es ihn, der anderwärts sich so vielfach urtelskräftig bewähret, darauf beschränkt, die Meinungen andrer zusammenzustellen und sich beglaubigten Namen ohne Prüfung anzuschliessen. Endlich hat es ihn verhindert aus manchem Buche das herauszulesen, was ihn auf eine andre Bahn hätte bringen können; so wahr ist es, dass man nichts aus einem Buche gewinnt, wozu man nicht den gezeitigten Keim mitbringt.

Er giebt uns in der ersten Abhandlung seines Buchs (S. 1—151) „Umrisse zu einer Poetik der reinen Tonkunst," der Instrumentalmusik. Kaum möchte das nach dem jetzigen Standpunkte der musikalischen Aesthetik ohne eine zugesellte

Poetik der Vokalmusik möglich sein, von welcher letztern die Instrumentalmusik so viel entlehnt, und zugleich so scharf zu unterscheiden ist, mit der sie jedenfalls ein Grundwesen gemein haben muss, das wir in einseitiger Anschauung nur missverstehen, oder unvollkommen erkennen. In der That hat auch der Verf. das Wesen der Instrumentalmusik nicht rein aufgefasst — ja fast durchgängig mit dem der Vokalmusik verwechselt. Seine Hauptabsicht ist: „das darstellende oder dichterische Vermögen der gesammten Tonsphären für sich in ein helleres Licht zu setzen." Allein indem er die eine Hälfte seines Stoffes aufgab, wurde ihm nöthig, „zunächst einige allgemeine Andeutungen zu geben, über manche unstatthafte Formen, in denen die Instrumentalmusik erscheinen kann, und leider so häufig bis jetzt erschienen ist." — Sie sollen „die Stelle einer weitläufigen geschichtlichen Einleitung" in die wahrhafte Theorie der Tonkunst vertreten.

Er stellt uns nun fünf (nicht Formen, sondern) Aufgaben für die Instrumentalmusik auf. Sie könne zuerst erscheinen als ein blosses Spiel mit schönen Tonformen, geordnet nach konventioneller Norm — Symphonie, Sonate, Konzert u. s. w. Und nun beschreibt er das Ideal eines übelgerathenen Werkes, wo dem Adagio das grell kontrastirende Presto folgt u. s. w. Er erinnert an die anderwärts erwähnten Folgen eines völlig gehaltlosen Spiels mit den schönen Folgen der Sinnlichkeit: Erschlaffung und Verweichlichung des Geistes, und verweiset „diese erste Darstellungsform der reinen Musik unbedingt aus dem Gebiete absolut schöner Kunst." — Wovon spricht nun wohl der Verf.? von einer Masse missrathener Kompositionen? Diese gehören nicht in das Gebiet einer Kunstphilosophie; sie haben nur eine negative Existenz. Wie, wenn man die Gattungen der Poesie so aufstellte: 1. Reimgeklingel, 2. Lyrik u. s. w. Sollte nicht jenem Reimgeklingel und dem Spiel mit schönen Tonformen, sollte nicht auch den sogenannten konventionellen Formen (denn jede Konvention muss doch ihren Ursprung haben!) ein tieferer Sinn einwohnen? den zu enthüllen, wäre des Verf. Aufgabe gewesen.

Die zweite Bestimmung der freien Tonkunst ist ihm „Spiel mit technischer Fertigkeit;" die dritte Schulgerechtigkeit. „Eine nicht minder unstatthafte Form der Instrumentalmusik ist die malerische." — Unsre heutige Instrumentalmusik erscheint ihm „meistens als ein Gemisch der bisher angegebenen nichtsbedeutenden Kompositionsweisen."

Welche Einleitung in eine Kunstphilosophie! Und sie wird an der Stelle einer historischen gegeben! — Der Raum seines Werkes konnte dem Verf. jedes historische Detail untersagen; aber die Momente der Kunstentwickelung mussten durchaus (nach seinen eignen Grundsätzen) an der Hand der Geschichte aufgesucht werden. Unterdess ist deren kein einziges festgehalten. Alle unsre Instrumentalkomponisten, Sebastian und Emanuel Bach mit ihren Zeitgenossen, Haydn, Mozart, Beethoven, Karl Maria v. Weber mit den übrigen sind ignorirt, um uns mit dem Schelten auf Verirrungen der Unberufenen — zur Kunstanschauung zu führen! Alle genannten Meister und alle übrigen haben in der That in jenem „Spiel mit schönen Tonformen" das Leben der Tonkunst weiter *geführt;* den tiefern Sinn hätte der Verf. in Nägeli's Vorlesungen (die er kennt) offenbart gefunden, wenn er statt seines äusserlichen Standpunktes sich das Gebiet der Kunst selbst erwählt hätte. An jeder Folgerung hätte dem Verfasser die Unrichtigkeit seiner Vordersätze evidenter werden müssen; bei einer geschichtlichen Auffassung unsrer Instrumentalmusik würde er ihre reichste Blüte und innerlichste Kraft in der Zeit jenes von ihm unverstandenen „Spiels" gefunden haben, nichts aber von der angedrohten Erschlaffung und Verweichlichung des Geistes, die vielmehr in einer vorübergegangenen Periode sichtbar wurde, welche sich die missverstandene Aufgabe des Verf. vorzuhalten liebte.

Diese Aufgabe bestimmt der Verf. dahin: die reine Tonkunst habe es als Kunst der Seele mit den innersten unnennbaren Regungen derselben zu thun und diese in bestimmtem Ausdruck uns darzustellen. Wäre die Foderung richtig, nämlich vollständig verstanden, so würde sie gelten, wenn auch nicht genügen können;

sogleich fiele aber die gesammte Vorausschickung weg. Denn so gewiss unsre Tondichter sich bei dem grössten Theil ihrer Instrumental-Werke eines bestimmten Inhalts nicht klar bewusst gewesen, sondern in ihnen (mit Nägeli zu reden) ein „himmlisches Freudenspiel“ begangen habe: so gewiss sind dieselben Werke aus dem Innersten des Künstlers, nicht etwa aus einem festgehaltenen Bewusstsein über den Appetit des Gehörsinnes hervorgetreten. — Allein, in einer Zergliederung der Gefühle und Affekte erweiset uns der Verf., dass eben sie nnd nur sie der wahre Inhalt der Instrumentalmusik sein sollen. Nur beiläufig erwähnt er die Meinung eines andern, der der Musik neben den Regungen des Gefühls die des Geistes nnd der Phantasie zuweiset; auch der Verstand soll nicht leer ausgehen, sondern vorzüglich in jener mit dem Namen der schulgerechten bezeichneten Form seinen Antheil nehmen. Man vergisst den ganzen Krieg, heisst es im Wallenstein, bei Questenbergs Beschreibung. — Der tiefste Inhalt ist endlich dem Verf. jene innige unnennbare Sehnsucht nach jenseits. Der Kreis dieser gebilligten Aufgaben scheint ihm nmfassend genng, nm die der musikalischen Malerei, in der er nichts als eine nachahmende Darstellung äusserer sinnlicher Objekte sieht, ohnehin entbehrlich zu machen. Es folgen nnn missverstandne Fälle solcher Malerei oder Zitate wirklich unkünstlerischer nnd missrathner Versuche. Schlachtenbilder und dergleichen von **Steibelt**, **Seidel** nnd andern Ephemeren werden angeführt, von all unsern Meistern und ihren Werken wird nur Beethovens Schlacht, zwei Schätze seiner Pastoralsymphonie — der Refrain eines Liedchens und ein gemissdeutetes Intervall von **Benedetto Marcello** erwähnt! So schwimmt die ganze Ansicht molluskenartig ohne feste Formung in der Luft und sucht ihre Unhaltbarkeit dadurch zu verbergen, dass sie sich vor jeder bestimmtern Einlassung zurückzieht. Es ist nm so weniger nöthig auf sie näher einzugehen, da dies schon an einem andern Orte geschehn ist *). Hielte der Verfasser seine Darstellnng mit den vorzüglichsten Werken all' unsrer Meister zusammen, so würde ihm bei seinem regen Kunstsinn nicht lange entgehen, dass seine Ausstellungen nur verfehlte Arbeiten unbedeutender Musiker treffen, und dass die Entwickelung der Tonkunst den Zielpunkten, die er ihr setzt, unendlich weit vorausgeeilt ist. Noch weniger würde seine unverkennbare Kunstliebe ihn in jenes grundlose und jedenfalls ungeziemende Schelten gegen Werke nnsrer grössten Meister haben einstimmen lassen, das sich ein anderweit verdienter Theoretiker unter gewissen verleitenden Verhältnissen gestattet hat, nnd das wenigsten in einer Knnstgeschichte oder Kunstphilosophie kein Echo hätte finden sollen. Hätte ein **Beethoven** wo geirrt, so ziemte uns, die wir alle durch seine Wohlthaten reich worden sind, keine als die ehrerbietigste Erwähnung, wenn eine solche überist. Das ist nicht Furcht vor grossem Namen, sondern Ehrfurcht nnd Liebe für grosse Thaten. Wie unbekannt muss aber ein Kunstphilosoph im Gebiet nnsrer Instrumentalmusik sein, der — gewiss bei solcher Gesinnung — über Beethoven nichts als das Schelten eines irrenden Dritten auf ein Paar Einzelheiten mitzutheilen hat! So schlecht steht es denn doch nicht mit unsrer Litteratur, dass man ihr derlei ungerügt bieten dürfte. (Die Fortsetzung folgt.)

*) In der »Malerei der Tonkunst« vom Unterz.

B e r i c h t e.

Erstes grosses Musikfest des thüringisch-sächsischen Musik-Vereins zu Halle, vom 10. bis zum 13. September 1829.

(Schluss.)

Der zweite Tag des Festes war wohl eigentlich der Haupttag desselben, denn an diesem wurde 1) **Händels** unsterblicher „Samson,“ 2) **Beethovens** unerreichbare „C-moll-Symphonie:“

anfgeführt. — Das Konzert eröffnete **Spontinis** „Ouvertüre der Vestalin,“ dieser folgte der „Samson.“ Die Solopartien wurden ausgeführt von Mad. **Müller** aus Braunschweig (Michah), Fräul. v. **Schätzel** (Dalila), Herr **Hoffmann**, Tenorist bei der Königl. Bühne und Herr Mar-

tius (beide sangen abwechselnd die Partie des „Samson“) und Herr Nauenburg (Marsah).

Ueber den Werth des Oratorii noch etwas sagen zu wollen, hiesse Wasser in den Ocean giessen; genug, alle Stimmen vereinigen sich dahin, dass gerade diese Tondichtung eine der ausgezeichnetsten Händel's ist; die Stadt Halle kann stolz darauf sein, der Geburtsort eines solchen Heroen der Tonkunst zu sein; höchst sinnig hatte man an diesem Tage die Büste des Königs mit der Händels (welche ebenfalls mit einem Lorbeerkranze geschmückt war), vertauscht.

Eine bis in's Einzelne gehende Beurtheilung der Aufführung dieses Tonwerks zu geben, würde den Bericht über das Musikfest zu einer, dem gegebenen Maasse weit überschreitenden Länge ausdehnen, weshalb sich Ref. begnügen muss, nur die Hauptmomente der Aufführung hervorzuheben. — Schon die Ouvertüre des Oratorii wurde meisterhaft ausgeführt, und namentlich die lebhafte Figur des Fugenthema's machte durch die reiche Besetzung der Saiteninstrumente eine sehr schöne Wirkung, indem diese hervorgehoben und nicht durch die Blas-Instrumente zu sehr gedeckt wurde *). Der erste Chor: „Erschallt Drommeten hehr und laut!“ welcher dem einleitenden Rezitativ des „Samson“ folgt, war von der grossartigsten Wirkung; namentlich klangen die so genial benutzten Blech-Instrumente über alle Beschreibung prächtig. Mit innigem Vortrage sang Herr Hoffmann, dessen klangvoller Tenor den ganzen Raum der grossen Kirche vollkommen füllte, die erste Arie des „Samson“ „Nacht ist's umher!“ eben so Herr Nauenburg die des Marsah: „Dein Heldenarm war einst mein Lied!“ Der Chor: „Zum glanzerfüllten Sternenzelt“ u. s. w., welcher den ersten Theil des Oratorii beschliesst, wurde ebenfalls sehr gut ausgeführt, doch schien dem Ref. Herr Spontini ein etwas zu lebhaftes Tempo gewählt zu haben; denn das Thema des Fugato:



*) Es bedarf wohl keiner Erwähnung, dass bei der Aufführung die vortreffliche Moselsche Bearbeitung benutzt wurde. D. V.

wurde vom Chor nicht so hervorgehoben, wie es durchaus geschehen musste. Die den zweiten Theil eröffnende Arie mit Chor: „O hör' mein Flehn allmächtiger Gott!“ wurde von Madame Müller meisterhaft vorgetragen; sie zeigte in derselben, wie ihre seltne Altstimme sich so ganz zum Vortrage geistlicher Kompositionen eigne; eben so sang Fräul. v. Schätzel die Arie: „Vertraue Theurer meinem Worte!“ einige zu grosse, für die Kirche nicht passende Süsslichkeit abgerechnet, recht brav. Es scheint, als wenn diese talentvolle Sängerin auf ihrer Kuns reise nach Königsberg und Danzig sich ein wenig das Ziehen und Ritardiren angewöhnt hätte, was meistens von übler Wirkung ist. Die beiden Doppelchöre; „Hör' Jakobs Gott!“ und „Ehret auf seinem ew'gen Thron“ wirkten besonders durch ihre starke Besetzung ungemein, eben so der Chor: „Gesang und Tanz vereine sich.“ Der Chor, welcher den dritten Theil eröffnet: „Im Donner komm' o Gott herab“ ist grossartig, und gewiss einer der schönsten, die Händel je geschrieben hat; nächst ihm ist der Schluss-Chor: „Laut schalle unsrer Stimmen voller Chor!“ von unendlich erhabner Wirkung. —

Allgemeiner Beifall, der sich durch die feierlichste Stille äusserte, lohnte allen Mitwirkenden die Begeisterung, mit welcher diese Tondichtung von allen ausgeführt wurde. — Den zweiten Theil des Konzerts eröffnete die oben erwähnte Symphonie von Beethoven. Dies eine Werk hätte Beethoven schon unsterblich gemacht! — Die Ausführung an diesem Tage war aber auch des Werkes würdig, und bis in's Kleinste hinein gelungen. Die darauf folgende Arie von Schiebt aus dessen Oratorium: „das Ende der Gerechten,“ konnte nach diesem Riesenwerke, obgleich sie Herr Nauenburg, ein sehr achtungswerther Dilettant, sehr wacker vortrug, wenig Wirkung machen; dagegen gefiel das darauffolgende Konzert für Violine, komponirt und vorgetragen vom königlichen hannöverschen Konzertmeister Herrn L. Maurer ungemein, denn die Komposition sowohl als der Vortrag desselben war ausgezeichnet, namentlich machte das trefflich komponirte Adagio eine hinreissende Wirkung; das Rondo liess der achtungswerthe Künstler fort, weil das

muntre Thema desselben ihm für die Kirche nicht ganz passend schien. Wie verlautet, werden wir bald hier in Berlin auf der königl. Bühne eine sehr gelungene Oper dieses Meisters, betitelt: „Aloysia," hören. Nach diesem Violinkonzert sang Mad. Schulz die bekannte Arie aus Idomeneus mit obligatem Bassethorn, geblasen von dem königl. Kammermusikus Herrn Pfaffe; beide machten ihrem Künstler-Rufe Ehre. Den Beschluss machte der allgemein begehrte Volksgesang von Spontini. Nach beendigter Aufführung wurde Herrn Musikdirektor Naue ein schöner silberner Becher, als Beweis der Anerkennung seiner vielfältigen Bemühungen für die glänzende Ausstattung des Musikfestes überreicht.

Am dritten Konzerttage wurden folgende Stücke aufgeführt: 1) Sieges- und Festmarsch von Spontini, 2) Arie gesangen von Fräulein v. Schätzel, 3) Konzertante für 2 Waldhörner von Leass, vorgetragen von den Herren Schunke II. u. III. 4) Arie aus der „Schöpfung" von Haydn, gesungen von Herrn Stromeyer, 5) Variationen für das Tenorhorn, komponirt und vorgetragen von Herrn Belke, 6) Arie von Mozart mit obligater Violine, gesungen von Mad. Schulz begleitet von Herrn Möser, 7) Konzert für das Violonzell, komponirt und vorgetragen von Herrn M. Ganz *). 8) Ouvertüre von Spontini, 9) Duett, gesungen von den Herren Hoffman und Zschiesche, 10) Arie von Mozart, gesungen von Herrn Stromeyer, 11) Konzert für die Oboe, komponirt und vorgetragen von Herrn Griebel, 12) auf allgemeines Verlangen: „Gott segne den König!" Kantate u. s. w. von Spontini. — Auch an diesem Tage war der Eifer der Mitwirkenden noch nicht erkaltet, Mad. Schulz, Mad. Müller und Fräul. v. Schätzel, die Herren Stromeyer, Hoffmann und Zschiesche trugen ihre Gesangpartien meisterhaft vor, eben so die Herren Möser, Griebel, Belke und Schunke II. und III., namentlich erhielten ungetheilten Beifall No. 3., 5. und 11. des Konzertgebers. Am vierten Musikfestage *) wurde das Konzert im Saale der Freimauerloge gehalten; die aufgeführten Piecen waren folgende: 1) Ouvertüre aus Nurmahal von Spontini, 2) Arie von Merkadante, gesungen von Mad. Schulz, 3) Konzert für Violoncell, komponirt und vorgetragen von Herrn M. Ganz, 4) Arie von Paer, gesungen von Herrn Stromeyer, 5) Arie von Titus, gesungen von Fräul. v. Schätzel, 6) Variationen auf ein tyroler Lied, gesungen von Mad. Schulz. 7) Symphonie von Beethoven (C-moll), 8) Arie von Anschütz, gesungen von Madame Müller, 9) Variationen für 2 Violinen, komponirt und vorgetragen von Herrn Maurer und dessen 10jährigem Sohne, 10) Duett aus „Faust" von Spohr, gesungen von Herrn Zschiesche und Herrn Nauenburg, 11) Variationen von Rode, gesungen von Fräul. v. Schätzel.

*) In dem Augenblick, als Herr Ganz vortreten wollte, um sein Konzert zu spielen, wurden die begleitenden Basstimmen vermisst.

Da die Zeit zur Ankündigung dieses vierten Konzerts zu kurz gewesen war, so erfreute sich dasselbe keines so starken Besuchs als die drei andern; es waren Anfangs nur 3 Konzerttage festgesetzt, die meisten Fremden reisten also nach Beendigung des dritten Konzerts ab. — Ref. kann nur wiederholen, was er schon oben gesagt hat, dass nämlich auch an diesem vierten Konzerttage die Aufführung höchst gelungen war. Herr M. Ganz holte an diesem Tage nach, was er am dritten Konzerttage so ohne seine Schuld versäumt hatte. In den Variationen für 2 Violinen von zeigte der 10jährige Sohn des Herrn Konzertmeister Maurer, dass er in einer guten Schule sei; denn er spielte nicht allein diese schwierigen Variationen rein, sondern auch mit edler Bogenführung und recht schönem Vortrage; wenn er so fortfährt, so wird er künftig ein eben so achtungswerther Künstler werden, wie sein Vater ist. —

Mit diesem Konzert wurde das Musikfest beendigt, und alle Zuhörer äusserten den Wunsch, dass auch im künftigen Jahre sämmtliche Mitwirkende das Fest durch ihre Gegenwart beehren möchten. Dem Herrn Ritter Spontini, der sich durch sein liebenswürdiges Benehmen

*) Dies Konzert wurde nur von der königl. preussischen Kapelle ausgeführt.

alles zu Freunden machte, ward noch eine seltne Auszeichnung zu Theil, es wurde ihm nämlich von Seiten der Universität das Diplom als Doktor Musicae überreicht; eine sehr grosse Ehre, denn er ist der erste, welcher von der Universität Halle als Musiker den Doktorhut erhielt; von den Studirenden wurden ihm noch 2 Fackelzüge gebracht, die ihm bewiesen, das seine Verdienste vor Allen mit Dank anerkannt wurden. Nächst ihm verdient noch der Herr Musikdirektor Naue den Dank aller Kunstfreunde, und aller Bewohner der berühmten Stadt Halle, „denn er ganz allein, ohne alle Hülfe von Seiten der Stadt, het die Einrichtung und Besorgung des Musikfestes getragen." Möge er in dem Bewusstsein, durch die Stiftung dieses neuen Musikvereins viel Gutes und Nützliches für die Kunst gethen zu haben, eine Belohnung für seine unermüdete Anstrengung finden.

Girschner.

Berlin, im königlichen Opernhause:

Camilla, oder das Burgverliess.
Musik von Paer.
(Herr Stromeyer aus Weimer.)

Die Oper, die schon mehrere Jahre geruht hatte, und der berühmte Gast Herr Stromeyer als Gref Ubaldo, erfreuten sich eines ziemlich zahlreichen Zuspruchs. Die Musik enthält an sich viel Gutes und Schönes, and men vernimmt daraus einen gewissen, jener Zeit ihrer Entstehung, mehr innewohnenden edlen Geist, der leider! bei so manchen unserer Tagesprodukten, fast ganz vermisst wird. Anderseits sind freilich auch sowohl die eigenen, als die Schwächen ihres Zeitgeistes jetzt nur zu fühlbar. Besonders vernichtet unser Interesse an der Handlung ein fast gänzlicher Mangel dramatischen Ausdruckes, da das Telent des beliebten Tonsetzers sich mehr zu brillanten und angenehmen Konzertstücken, als zu karakteristischen, das Leben und Fortschreiten einer Handlung darstellenden Tongebilden, neigte. So entstand eine im Allgemeinen zu grosse Länge und Breite mancher Stücke; des ewige, fast lächerliche Verweilen in Situationen, wo die Handlung raschen Fortschritt gebieset; karakterlose Bravour-Arien, wie z. B. die Arie der „Camilla" gegen das Ende, wo man statt die Verzweiflung einer im Kerker aufs höchste beklommenen Unglücklichen, eher eine Konzertsängerin zu vernehmen glaubt, die vor einer glänzenden Versammlung Proben der brillenten Fähigkeit ihrer Stimme ablegt. Auch der Chor ist mehrmel auf eine dem Interesse des Genzen sehr nachtheilige Art viel zu lange in Thätigkeit. Schade, dass in dergleichen Werken das Gute und Schöne, was sie enthalten, sich nicht von dem Mangelhaften absondern und so zur fernern Benutzung brauchbar erhalten lässt! Manches Treffliche würde sich dann einer längern Wirksamkeit erfreuen. Doch zu unserm Gest.

Es machte Ref. ein wahres Vergnügen, nach langer Zeit einen Bassisten wieder zu hören, der alle Erfodernisse eines guten Sängers in einem solchen Grade wie Herr Stromeyer vereinigt. Mit einer umfangreichen Stimme, die auch in den tiefsten Tönen noch Kraft und Fülle besitzt, verbindet er einen geschmackvollen Vortreg, und opfert keinen Augenblick der lächerlichen *Eitelkeit*, bloss mit der Kehle glänzen zu *wollen*, um der Menge ein Händeklatschen abzugewinnen, sondern strebt sichtlich (wss freilich immer sein sollte, aber leider! so selten ist) seinen Gesang mit dem Geiste seiner Rolle in steter Harmonie zu erhalten. So wie aus obigen Gründen diese Oper indessen im Genzen nicht mehr befriedigen kann, so ist derin wohl auch die Partie des Ubaldo wahrscheinlich nicht ganz geeignet, das Talent des Herrn Stromeyer gehörig zu entwikkeln, und in einem vorzüglich vortheilhaften Lichte zu zeigen. Ref., der Herrn Stromeyer zum erstenmale hörte, sieht daher mit besonderem Interesse dessen künftigen Leistungen entgegen, welche ihm namentlich den Genuss seines Gesanges weniger vorenthalten. Da fände ja auch die wenigstens in herrlichen Melodien vorzugsweis reiche Zauberflöte einen würdigen Serastro,

J. N.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandulng.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 10. Oktober. Nr. 41. 1829.

Weitere Nachricht über die Herausgabe der grossen Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi, von *Johann Sebastian Bach.*

Von der Partitur dieses grössten und heiligsten Werkes der Tonkunst ist nunmehr der erste Theil auf 150 Platten gestochen, in den Korrekturen begriffen, und wird dann ungesäumt versandt. Es muss ausgesprochen werden, dass von dem Augenblick, der dieses Werk der Welt zugänglich macht, jedes Studium der Tonkunst wesentlich mangelhaft bleibt, das nicht die Erkenntniss jener reichsten und geweihtesten Schöpfung in seinen Kreis aufgenommen hat. Nicht bloss die Kunstjünger, sondern auch unsre Meister können und müssen daran sich erheben; das dürfte behauptet werden, wenn auch Beethoven, oder Mozart noch lebten; in jeder Beziehung wird es Ehrensache für jeden Musiker, das Werk zu besitzen. Schon sind zahlreiche Subscriptionen von allen Orten eingegangen (aus Kassel allein z. B., durch Herrn Kapellmeister Spohr fünf, aus Breslau acht oder zehn), und es ist nur Pflicht der Redaktion, jeden, der noch nicht abonnirt ist, hierdurch zu erinnern.

Während der Vollendung des ersten Theils wird der zweite schon begonnen und baldmöglichst nach jenem ausgegeben werden. Mit ihm zugleich erscheint der vollständige Klavierauszug.

Bei der Partitur hat man die würdigste Ausstattung, ohne ängstliche Sparsamkeit, aber auch ohne Verschwendung, zum Gesetz genommen. Daher ist das Ineinanderschieben verschiedner Stimmen, das Weglassen derer, die eine Zeitlang pausiren, nur da angewendet, wo die Uebersichtlichkeit nicht darunter leidet, — eine bei so reicher Partitur dringende Rücksicht. In Anordnung, Vorzeichnung u. dgl. ist man der Handschrift treu geblieben. Den Korrekturen haben sich die Herren Girschner und Ritz mit unterzogen. — Bei dem Klavierauszuge wird dagegen eher auf Sparsamkeit als auf würdigste Darstellung gesehen werden, damit er sich unter den Sängern und Kunstfreunden, denen die Partitur unzugänglich ist, möglichst verbreite.

Der erste bald auszugebende Theil begreift vom biblischen Text die ersten 56 Verse des 26. Kapitels, ausserdem Choräle, Arien u. s. w. Mit dem „Lamm Gottes" zu achtstimmigem Motettenchor beginnend, schliesst er mit einem figurirten Choral: „o Mensch, bewein' Deine Sünde gross," der, an kirchlicher Würde und tiefster Ergriffenheit unvergleichbar, dem Hörer die letzte Weihe giebt zu dem Inhalt des zweiten Theils. Wie sind die Abendmalsworte und andre des Heilands hier ausgesprochen! Und doch möge man den reichern und tiefern Inhalt erst im zweiten Theil erwarten. So wollte es die Sache, der Gang des Evangelii; denn Bach hat jedes Bibelwort mit gleicher Treue festgehalten.

Marx.

Beurtheilungen.

Oeuvres complètes pour le Pianoforte par Frederic Schneider. Cah. 1. Brüggemann in Halberstadt. Preis 1 Thaler.

Mit diesem Hefte beginnt die schon vor einiger Zeit angekündigte Gesammtausgabe der Schneiderschen Werke zur Freude der zahlreichen Verehrer des thätigen und verdienten Tonsetzers. Was diese schon in frühern Jahren ergötzt, was von jener Zeit die grössern Unternehmungen des Künstlers verbreitet hat, finden wir hier vereinigt, mit Neuem vermehrt, einer nochmaligen Feile, wo es nöthig war, unterworfen. Die Verlagshandlung hat ihrerseits für eine anständige Lieferung des Artikels gesorgt, und so ist alles für die Zufriedenheit der Käufer geschehen.

Das Heft beginnt mit einer Sonate Op. 1. Nro. 1., verändert und verbessert. Der erste Satz, D-moll, ist ernsthaft und so gearbeitet, wie sein Inhalt es erfodert; darauf folgt ein melodisches Poco-Adagio aus B-dur. Das Ganze wird durch ein lebhaftes Allegro D-moll $^3/_4$ befriedigend geschlossen. — Dieser Sonate folgt eine neue, Op. 76. aus A-dur, lebhaft und heiter, für das Adagio ein Scherzo, A-moll, dann in Dur wiederum ein Rondo, dessen Thema, ohne etwa an eine bekannte Melodie anzuklingen, im Karakter etwas vom französischen Esprit hat, aber mit deutschem Ernst durchgeführt. — Beiden Sonaten folgen Variationen Op. 72. von Schneiders geschickter Hand — mehr braucht nicht gesagt zu werden.

Eben so versteht sich von selbst, dass ein so trefflicher Pianist, wie Herr Kapellmeister Schneider, überall instrumentgemäss geschrieben hat, obwohl sein erstes und ernstliches Bestreben auf angenehme Melodie, würdige Harmonie und tüchtige Durchführung gerichtet war.

Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste von Karl Seidel. Zweiter Band. Rubach in Magdeburg 1828.

(Fortsetzung.)

Nachdem er das Ziel der Instrumentalmusik festgestellt hat, kommt er auf ihre Mittel zu sprechen und wendet sich zuerst zum Takt, der ihm „Aeusserung des rhythmischen Lebenspulses in uns ist, das Gefühl selbst, das ein festes Gesetz der Bewegung fodert." Die Verschiedenheit der Theile, die durch das Prinzip des Takts gesondert erscheinen, wird durch den sich unwillkührlich aufdrängenden Accent bezeichnet. — Wir werden sogleich die Folgen dieser Auffassung kennen lernen. Zuvor giebt der Verf. eine Uebersicht der Taktarten, und hält dabei das Achtel als „bedeutsame Mittelzahl" fest. Warum? Weil er nur die Geltungen von $^1/_1$ bis $^1/_{64}$ im Auge hat. Fünf- und Sieben-Achteltakt werden nicht für absolut unstatthaft erklärt, wohl aber der elftheilige Takt; die (successiv) gemischten Taktarten, z. B. ♪♪♪ | ♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪ so wie die gleichzeitig gemischten werden betrachtet.

Die nun folgende Karakteristik des Zeitmaasses musste das Richtige verfehlen, so oft sie von dem Grundsatz (dessen Gegentheil sich eher rechtfertigen liesse) entlehnte: dass das Gefühl der Schöpfer des Rhythmus sei. Denn nun führt jede Bezeichnung einer Taktart zu einer Gefühlskarakteristik. Und welcher! Bei dem Libellen-Takt $^3/_{16}$ z. B. werden wir an „höchste innere Unruhe des Gemüths, Folter der Gewissens-Furie, fortstrebende beflügelte Angst, besinnungslose Flucht" u. s. w. erinnert. Dem $^2/_8$ Takt wird „Trotz, Eigensinn, kühn anstrebende Kraft in plötzlicher Gefahr, auch wohl Muthwillen und böser Hohn, unheimliche Begehr," zugeschrieben. Der $^4/_4$ Takt wird nach Junker allenfalls „zum Ausdruck der Liebe besonders geeignet" erachtet, der $^6/_8$ Takt ist das Zeitmaass der Grazien. Wenn der Verf. nicht a priori zu einer Berichtigung seiner Grundansicht gelangte, so hätte ein vergleichender Blick in die Werke unsrer Meister ihn besser orientiren können; er würde vor allem inne geworden sein, wie wenig der Takt, diese überhindeckende Schale des rhythmischen Gliederbaues, von der eigentlichen Bewegung des ganzen Körpers verräth, wie wenig daher mit seiner Karakteristik gewonnen wäre, nähme man sie auch für gegründet. Allein eben diese reinste und reichste Quelle der Belehrung versagte er sich, in der Voraussetzung, dass

unsre Tonsetzer viel zu sehr vom Schlendrian regiert sein möchten. Schon C. P. E. Bach hätte ihn widerlegen können. — Was nachher von der Ausfüllung der Takte, der rhythmischen Gliederung, gesagt ist, reicht nicht weiter, als für eine Nebensache gehören würde; es mangelt das Prinzip, das beide Gegenstände der Betrachtung hätte vereinen und erhellen müssen. Und doch findet es sich in Büchern ausgesprochen, die der Verfasser anführt. —

Aus dem Gebiet des Rhythmus führt uns der Verfasser in das des Tons, unter Vorausschickung einiger Notizen aus der naturgeschichtlichen Kunde von ihm. Es werden Fälle erzählt von der Einwirkung auf leblose Gegenstände (durch Mitklingen) dann auf Thiere. Ein Hund ist an einem Geigenstück aus E-dur gestorben.

Ausserordentlich waren, nach dem einstimmigen Zeugniss aller Berichterstatter, die Wirkungen der Tonkunst in dem bekannten Konzert, welches, auf Veranlassung mehrerer Naturforscher, den beiden grossen Elephanten zu Paris vor längrer Zeit gegeben ward. Für uns hier ist nur zu bemerken, dass ein bekanntes Lied, als es mit vollem Orchester aus D-dur gespielt ward, die Thiere zu den heftigsten Freudenbezeugungen anreizte: sie hüpften wie im geregelten Tanz, und stiessen ein jubelndes Lustgeschrei aus; ja bisweilen erscholl, gleich als wollten sie thätigen Antheil nehmen an dem Jubelkonzert, ein durchdringender Pfiff, oder auch ein Trompeten ähnlicher Ton, der, merkwürdig genug, zu den Tönen der Singstimmen und den Instrumenten keinen Missklang gab. Nachdem ein zartes Adagio in B-moll die erregten Geschöpfe dergestalt besänftigt hatte, dass sie, mit gesenktem Rüssel regungslos dastehend, ein Bild gewährten der vollkommensten Ruhe, stimmte man jenes Lied wieder an, nur mit dem Unterschiede, dass es nicht wie vorher aus D-, sondern aus F-dur gespielt ward. Jetzt aber machte, zum hohen Erstaunen der gelehrten Beobachter, dieses Tonstück nicht den mindesten Eindruck, beide Thiere zeigten sich dabei vollkommen gleichgültig. Bald darauf jedoch ward dasselbe zum drittenmale, und zwar wie zuerst, aus D-dur gespielt, da erst übte es wiederum seine vorige Kraft, und die Wirkungen steigerten sich zu einem Grade, dessen nähere Erwähnung nur ein Gegenstand sein kann für die höhere Naturbeschreibung.

Andere Fälle besondrer rein physischer Einwirkung auf den Menschen, eigenthümlicher Idiosynkrasien bilden von hieraus den Uebergang zu der Betrachtung der physischen Wirkung. Allein auch hier erhalten wir nur den obersten Schaum statt des vollen Bechers, ein dilettantisches Obenabnehmen des Nächst-Fassbaren; und nun erst erscheint die naturgeschichtliche Einleitung als müssig und abführend vom eigentlichen Gegenstande. Eine wirkliche Theorie hat der Verf. nicht geben wollen, aus Mangel an Raum; aber auch seine Absicht: die nähern Bestimmungen zu geben, worauf es dabei wesentlich ankommen werde, ist unerfüllt geblieben.

Er betrachtet zuerst Höhe und Tiefe; in beiden Richtungen sei „die wahrhaft ästhetische Sphäre der Tonkunst, durch zu weite Entfernung von den so bedeutsamen Naturlauten“ überboten; „wir wenigstens sind der Meinung, dass das moderne Geklimper in den höchsten Oktaven des Pianoforte nicht sonderlich viele Seele mehr zu athmen vermag.“ Sollte man nicht meinen, der Verfasser habe die Tonkunst nur in unsern Thees und Konzerten studirt? Der Seitenblick auf das moderne Geklimper passt etwa auf einige Herz'sche und ähnliche Modesachen. Warum sucht er sich nicht über die 54ste Sonate, über die Op. 111 von Beethoven und viele andre, aufzuklären? Das erste Hinhorchen würde ihn überzeugt haben, dass hier an kein Geklimper zu denken. Warum lässt er dieselbe Höhe auf andern Instrumenten, im Quartett- und Orchestersatz unerwogen? — Die „tiefsten, so wie auch die höchsten Töne haben eigentlich immer etwas Gespenstisches an sich: die Geisterwelt ist offen, wenn der steinerne Gast sein tiefstes „Ja“ schrecklich herausdonnert“ u. s. w. — Selbst zu dem durchdachtesten Satze kann sich ein unpassendes Beispiel einschleichen. Aber dieses zeigt recht klar, wie der Verf. seine Ansicht nicht aus den Werken heraus-, sondern diese zu jenen herangezogen hat; nur das Wort „gespenstisch“ knüpft hier den Band. Der Geist im „Don Juan“

donnert sein „Ja“ nicht, donnert es nicht in den tiefsten Tönen (würde auch nicht gelingen, da diese die schwächsten sind) auch liegt der Ausdruck des Gespenstischen ganz wo anders. Ein zweites Beispiel sind — die Glöckchen in der Zauberflöte, ein drittes (das einzige passende) die Piccolflöten im Freischützen. Den gespenstischen Tönen gegenüber steht die „wahrhaft ästhetische Sphäre der Tonkunst“ (liegen jene Ausdrücke des Gespenstischen — wenn wir sie denn so verstehen sollen — ausser der Aesthetik des Verf.?) der „so bedeutsamen Naturlaute.“ Unter Naturlauten wird sonst etwas ganz Andres, hier der Umfang der Menschenstimme, wie es scheint, verstanden; so werden wir auch hier in die Affektenwelt des Menschen gelenkt. — Es giebt (wird uns mit den Worten andrer Schöngeister erzählt) „lebhafte Töne, die uns Herzhaftigkeit beibringen; matte Töne, die uns weichlich machen, lustige Töne, die den Geist erheben“ — so geht es in dem Tone aller derer weiter, die von der Musik nur das undeutliche Bewusstsein einiger Eindrücke davongetragen haben, ohne das wahre Mittel zu den Eindrücken zu kennen.

Solche Bedeutsamkeit soll nicht am einzelnen Tone, sondern an der Tonverbindung haften und zuerst an den Intervallen nachgewiesen werden. Die alte Mähr von Konsonanzen und Dissonanzen ist aufgenommen (obgleich sie in ihrer Grundidee mit der ganzen Kunstphilosophie des Verf. in Widerspruch steht) und beide stehen als Liebe und Hass, die beiden Pole aller innern Bewegung einander gegenüber. „Die Prinie ist eigentlich nichts, als der nothwendige Anfang, aus dem alles melodische oder harmonische Verhältniss hervortreten muss; für sich erscheint sie als das Bild der gänzlichen Abgeschlossenheit in sich, himmlischer Frieden wohnt in ihr.“ In der Sekunde (als harmonischer Erscheinung) liegt ein Ausdruck des höchsten Missbehagens, des spottenden Hohnes (diesen Einfall hat der Verf. am Lachen im Freischütz aufgelesen, und wieder den rechten Punkt verfehlt) und einer niedern unstät hinwegstrebenden Sehnsucht.“ Genug davon. Weiter ist schon Heinse gewesen, und viel weiter Neuere; so auch in der Auffassung der Tonarten, die grösstentheils nach dem ununterrichteten und unphilosophischen Schubert karakterisirt werden. Da heisst es dann: „C-dur, Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache (nämlich C-dur), C-moll, Liebeserklärung und zugleich Klage der unglücklichen Liebe; jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele liegt in diesem Tone“ — wer weiss, welche Oginsky-Polonaise oder welches verwehte Lied das zu verantworten hat. „Des-dur, ein spielender Ton — Ges-dur, Triumph in der Schwierigkeit“ — ja wohl, 6 Bee sind vorgezeichnet und die Scala verunglückt, wenn man mit dem Daumen einsetzt.

Eine gleich richtige Betrachtung des Instrumentenkarakters, nämlich wieder Kollektaneen aus den Einfällen müssiger Dilettanten, folgt. Das Seltsamste ist, dass der Verf. überall die Bücher anführt (hier eine Ansicht von Voss), die ihn hätten orientiren können, wenn er nun einmal die Kunstwerke unbenutzt lassen wollte. Hätte er sich freilich über sie und an ihnen unterrichtet, so würde er überhaupt auf andre Wege gekommen sein. Ueberall aber, wo er sich näher auf sie einzulassen sucht, offenbart sich die Unkunde sogar mit ihrer äussern *Erscheinung*. Wenn er im Spott über die sogenannte schulgerechte Musik sagt: gewissenhaft werden hier nach allen herkömmlichen Regeln einer verjährten Praktik die Akkorde geordnet, die Dissonanzen vorbereitet, die Figuren durchgearbeitet, und die Doppelfugen natürlich oder gar krebsgängig durch die verschiednen Stimmen geführt: so zeigt sich unwidersprechlich, dass er nicht einmal die gebrauchten Worte versteht, vielweniger auf eine Ergründung jener Schulmeinung und Herkommen, die er schilt, gedacht hat. Wenn er nach dem bisher Ausgeführten auf die Formen der Instrumentalmusik zu sprechen kommt, und dabei 1) Etüden, 2) Divertissement, 3) Kapriccio, 4) Variation, 5) Sonate, 6) Rondo, 7) Duo, Trio, Quatuor u. s. w., 8) Konzert, 9) Fantasie, 10) Symphonie, 11) Ouvertüre so wie Tanz und Melodrama durchgeht, so beweiset er nur seine Unbekanntschaft mit den Grundformen der Musik; ja (wenn er sich als Dilettant das auch erlassen wollte) die tiefe Armuth seines Repertoirs, da schon ohne alle eindringendere Erkenntniss viel

mehr und zum Theil richtigere Gestaltungen aufgezählt werden mussten. Es wird keines Beweises mehr bedürfen, dass auch die angeführten ungenügend, mit dem flüchtigen Ange eines Dilettanten angeblickt sind.

Solche Behandlnng der Knnstphilosophie hat es zu verantworten, wenn die Mehrzahl der Künstler sich von der Wissenschaft selbst geringschätzig abwendet.

(Schluss folgt.)

Ouverture de l'opéra Alfrede le Grande de Theodore Körner par J. P. Schmidt. Klavierauszug, bei Breitkopf und Härtel.

Ein Andante maestoso führt uns in den heroischen Styl der Oper überhaupt ein und deutet das Erhabne Alfred's an, dessen Erscheinen als Harfner im Lager der Dänen durch die darauf folgende Romanze bezeichnet wird. Der Hauptsatz (Allegro C-moll) drückt das Wild-Leidenschaftliche der Dänen aus und den heitern Ausgang der Handlung bezeichnet der Schluss im lichten C-dur; — so erschienen dem Ref. die Intentionen des Verf., wenn er sich den Gegenstand der Oper vergegenwärtigt. Die Ouvertüre ist effektuirend geschrieben und wird auch als Klavierstück ihre Wirkung nicht verfehlen, obgleich sie sich im Orchester natürlich weit voller und glänzender ausnehmen wird.

Seltsam sind wir Deutschen! Die Komposition eines deutschen Tonsetzers, zu einer dentschen Oper eines deutschen Dichters, mitten in Deutschland bei einem deutschen Verleger für dentsche Klavierspieler herausgegeben nnd einem Deutschen dedizirt — hat einen französischen Titel: „Vive Louis XIV.!“

Der „König lebe,“ Festlied, gedichtet von C. Seidel, für vier Männerstimmen (und Blech-Begleitung ad libitum) v. Girschner. Berlin, bei Cosmar und Krause.

Ein gutes Gelegenheitslied, an den Tafeln des Hallischen Musikfestes gesungen, zu wohlthätigem Zweck (für die Schlesier) herausgegeben.

Berichte.

Ueber den gegenwärtigen Zustand des Musikwesens in London.

(Fortsetzung aus Nr. 35.)

Ich habe schon bemerkt, dass die englische Regierung nichts zum Schutze der Künste thut und sich begnügt, ihnen keine unnützen Schranken zu setzen. Daher giebt es auch nirgends in England, wie in Deutschland, Italien und Frankreich, eine auf königliche oder gemeine Unkosten unterhaltene Musikschule; überhaupt kannte man deren bis auf die letzten Jahre nicht ausser den Chorstunden an einigen Kirchen. Endlich leuchtete dieser Uebelstand zu stark ein. Einige eifrige Knnstliebhaber, durch ihren Karakter und Stand gleich beachtenswerth und geeignet, beschlossen, die Lücken anszufüllen und mittels Subscription, eine Art von Konservatorium zu gründen. Es bedurfte grosser Beharrlichkeit, um alle Vorurtheile zu überwinden, die gegen diese Nenerung aufstanden; aber Beharrlichkeit ist eben eine der vorherrschendsten Eigenschaften im englischen Nationalkarakter. Alle Hindernisse wurden beseitigt und das neue Institut, „Royal Academy of Music“ genannt, gedieh zur Haltbarkeit. Es steht unter dem unmittelbaren Schutze des Königs; das heisst: der König hat es unter seinen Schutz genommen, ohne ihm irgend Beistand zu leisten.

Die Lords Burghersh nnd Saltonn, die Grafen Clarendon und Fife, die Herren Georg Warrender, Gore, Ouseley, A. F. Barnard, Georg Clerc nnd einige andere Kunstfreunde von Auszeichnung bilden den Verwaltungsrath der königlichen Akademie, Herr M. F. Hamilton vollstreckt als Intendant ihre Entscheidungen. Alles, was das Musikstudium anbetrifft, steht unter der Leitung des Doktor Crotch, welcher für einen der gelehrtesten Musiker in England gilt.

Der Unterricht wird nicht unentgeldlich ertheilt. Der bedeutende Aufwand, den ein solches Institut erfodert, und der Abgang aller Unterstützung von Seiten der Regierung haben den Gründern der Schule nicht gestattet, sie auch in dieser Hinsicht so nützlich zu machen, als

sie es sein könnte, wenn alle talentvollen Kinder Aufnahme fänden, sie möchten bemittelt sein, oder nicht. Jetzt gehört eine gewisse Wohlhabenheit dazu, um in die Reihe der Zöglinge eintreten zu können. Diese sind nun theils Pensionäre, theils Fremde. Die Zahl der erstern beläuft sich auf 80 Knaben und 12 junge Mädchen; jedes zahlt 10 Guineen Eintritts- und 50 Jahrgeld. Dafür wird ihnen Nahrung, Wohnung im Gebäude der Akademie, und vollständiger Unterricht in demjenigen Theile der Tonkunst, den sie sich erwählen. Bei dem Eintritt verpflichteten sie sich, eine gewisse Reihe von Jahren durch in der Akademie zu bleiben. Die Zahl der fremden Zöglinge ist unbeschränkt; sie haben sich gleicher Vortheile und Unterweisung mit den Pensionären zu erfreuen, an Eintrittsgeld 5 und an Jahrgeld 30 Guineen zu entrichten.

Eine eigne Bestimmung im Reglement setzt zwei Ferienzeiten, von 5 Wochen jede, fest, während welcher alle Zöglinge die Akademie räumen müssen.

Hat ein Zögling sich hinreichende Geschicklichkeit erworben, um selbst zu unterrichten, oder in Konzerten öffentlich aufzutreten, so ertheilt ihm die Vorsteherschaft dazu besondre Genehmigung. Einer solchen bedarf es auch, um Kompositionen der Zöglinge vor ihrem Abgange von der Akademie herauszugeben.

Die Zahl der Professoren an der Akademie beläuft sich auf 29, die der Unterlehrer auf 17.

Harmonik und Setzkunst werden vom Dr. Crotch, den Herrn Attwood und J. Goss gelehrt. Der erstre gilt, wie gesagt, für den gelehrtesten Musiker von England; und das ist eben kein Lob für die englische Musikwissenschaft. Denn der Dr. Crotch verdankt seinen Ruf nichts anderm, als seiner Abhandlung über Harmonie und Komposition, einem obscuren Buche übelgeordneten Inhalts, mit oberflächlichen Ansichten und ohne allen philosophischen Scharfsinn. Die Vorlesungen, die er eben jetzt (im Sommerhalbjahr 1829) hält, sind auch nicht geeignet, eine höhere Meinung von seinem Wissen zu erregen; er lässt sich da auf nichts ein, als auf eine nochmalige Darstellung der verschiednen Schreibarten (Style) in der Musik, die er schon vor Jahren in drei Bänden *) edirt hat. In diesen Vorlesungen, die eine Stunde dauern, spricht der Professor zehn Minuten, ohne etwas zu sagen **) und spielt die übrige Zeit durch Kompositionen von verschiednen Meistern. Der Dr. Crotch ist ein Beweis, wie sehr man sich in der Erwartung von frühreifen Talenten täuschen kann. In seinem fünften Jahre machte er sich durch ausserordentliche Anlagen für Musik bemerkbar; er spielte mit grossem Geschick Klavier, komponirte, schrieb Improvisationen auf — kurz, er hatte die Aufmerksamkeit von ganz England auf sich gezogen. Der Dr. Burney (Verfasser einer allgemeinen Geschichte der Musik) schrieb eine eigne Abhandlung über die wunderbaren Fähigkeiten eines so jungen Kindes, die königliche Akademie in London prüfte das kleine Wunder und legte ihre Bemerkungen in den Philosophical-Transactions nieder; es war entschieden, dass England den grössten Tonkünstler der ganzen Welt geboren. Aus all' den Wundern und kreisenden Bergen kam heraus — der Dr. Crotch, der von London bis Dover bekannt ist.

Ich weiss nicht, welche Verdienste Herr Attwood als Professor hat; aber das weiss ich aus eigner Wahrnehmung, dass er ein tüchtiger Musiker und sehr verdienstvoller Tonsetzer †) ist. Er verliess England in seiner Jugend, um sich in Deutschland, in Mozarts Nähe aufzuhalten. Unter dessen Winken, in dem vertrauten Umgang mit dem grössten Künstler seiner Zeit, erwarb er sich eine Reinheit des Geschmacks, deren man sich in England nicht versehen hätte. Alle seine Kompositionen karakterisiren sich durch einfache, elegante und ausdrucksvolle Melodie, sehr reine Harmonie und effektvolle Instrumentation. Gewiss, hätte dieser Tonsetzer sein Talent an einer weniger unmusikalischen Sprache, als die englische, versucht; er würde sich auch diesseits des Kanals Ruf erworben haben. Aber die engl. Sprache ist für Musik so höchst unvortheilhaft,

*) Nun, da ist ja schon ein zweites Fundament seines Rufes. Anderswo kann man Professor und angesehn werden durch keine Werke. Anm. d. Uebers.

**) Auch eine Kunst.

†) Auch bis Dover — ?

dass die Engländer selbst sie nicht singen mögen, ausser in ihren National-Liedern; und so geniesst Herr Attwood in London nicht die Achtung, die er verdient. Ueberdem sieht er sich, bei der Schwierigkeit, sich hier als Komponist zu produziren auf ewiges Lektionengeben zurückgewiesen, wobei er denn die schönsten Kräfte seines Geistes zusetzt.

Der dritte Lehrer der Harmonie ist ein obscurer Musiker Namens Goss. Man kennt weder ein Buch, noch eine Komposition von ihm.

Ueberhaupt liegt die Musikwissenschaft in England noch in der Wiege. Einen Franzosen, Namens Jousse, ausgenommen, giebt es in London keinen einzigen Professor, der richtige Kenntnisse vom Kontrapunkt, von der Fuge und den übrigen Theilen der Setzkunst hat. Ihr ganzes Wissen beschränkt sich auf den Generalbass, und auch darüber ist es sehr unvollständig und ihre Methode sehr ungeschickt. Unbezweifelt würde ein guter Lehrer für Kontrapunkt viel zur Beförderung der englischen Musik beitragen können. An Lernbegierigen fehlt es nicht; einige Schüler der Akademie zeigen gute Anlagen, aber ihr Styl ist nicht durchgearbeitet, und ihr Ideengang nicht geordnet. Einen grossen Vortheil haben diese jungen Leute: sie können ihre Kompositionen jeden Dienstag und Freitag von einem vollständigen Orchester ausführen lassen; dies scheint die beste Unterweisung, die sie von der Akademie erhalten.

Der Gesang ist in einem ziemlich blühenden Zustande, obgleich es der Akademie eben jetzt an einem guten Lehrer für den italienischen Gesang fehlt. Der Kompositeur Coccia, der sich eine Zeitlang in London aufgehalten hat, legte den Grund zu einer guten Schule; aber seit seiner Rückkehr nach Italien ist ein Herr Gabussi an seine Stelle getreten, grosser Günstling einiger Damen, übrigens ohne Talent. Ausser ihm unterrichten Liverati, Rovedino und für den engländischen Gesang, Attwood. Unter den jetzigen Zöglingen machen sich gute Stimmen und musikalische Talente bemerkbar, namentlich zwei Sänger, Sapio und Segnin und ein Fräulein Childe. Letztere scheint alles zu vereinigen, künftig eine rühmliche Rolle zu spielen; sie besitzt eine umfangreiche und schöne Stimme mit musikalischem Sinn und tiefer Empfindung. Leider ist ihre Aussprache sehr fehlerhaft; man möchte sagen, sie hat gar keine; kaum möchte sie ihren Fehler anders los werden, als mit einer Reise nach Italien.

Uebrigens wär es nicht wohl gethan, wenn man die Studien der Gesangschüler auf die genaue Kenntniss des italienischen Gesanges lenken wollte; leicht würden darin solche Fortschritte gemacht werden, dass England keinen Vortheil von dem Talent hätte; es würden kosmopolitische Sänger, die würden eine leichte Karriere auf dem Theatre italien in Paris, der undankbaren Stellung auf der englischen Bühne vorzögen. Die Direktoren der Akademie können nicht besser für die Vervollkommnung der englischen Musik wirken, als durch Bildung von Sängern für die Nationaloper; denn diese hat keine Sicherheit des Bestehens, wenn es an guten Sängern fehlt. Die englische Sprache ist dem Gesang sehr ungünstig, aber sie widersteht ihm nicht durchaus; dies beweiset Brahams und der Dame Paton makellose Aussprache unwidersprechlich. Bei dem Vortrag einer reizenden Arie von Attwood durch Fränl. Childe wurde mir klar, dass man die Fehler der Sprache durch Kunst sehr mildern kann. Hierauf müssen alle Anstrengungen der Directoren und Professoren der Akademie gerichtet werden.

Nicht alle Fächer des Instrumentalspiels sind in einem gleichgedeihlichen Zustand in dieser Schule; die Schuld des Mangelhaften scheint mehr auf den Professoren als auf den Zöglingen zu ruhen. Es giebt keine Schule für Violinisten in England, obgleich Viotti lange da gelebt hat. Kaufmännischen Spekulationen widmete dieser grosse Künstler seine Zeit, ohne auch nur Einen Schüler zu bilden; so zuwider war ihm das Musikwesen in Londons damaliger Zeit. Man darf sogar behaupten, dass sein Talent den Engländern unbekannt ist; eins nur zum Beweise. Seine Finanzen waren zerrüttet; er wollte ihnen durch eine künstlerische Unternehmung aufhelfen und gab ein öffentliches Konzert. Man hätte meinen sollen, dass schon die Neugier, der blosse Name Viotti ein zahlreiches glänzendes Publikum

versammeln würde. — An funzig Personen fanden sich zusammen; das war alles. De angesehensten Violinisten in London sind Franz Kramer, Mori, Spagnoletti und Ouri. Der erste hat kein Talent, er lebt von dem Rufe seines Vaters, der ausgezeichneter Geiger und lange in London ansässig gewesen ist. Mori spielt viel mehr, aber seine Manier ist gemein, ohne Nüancen und Empfindung. Seine like Hand ist glänzend genug, aber der Bogen ht weder Breite noch Fülle, noch Gewandheit. Was Spagnoletti in seiner Jugend geleistet ht, weiss ich nicht; jetzt ist er alt und verdint wenig Beachtung. Ouri ist das einzige Tænt unter ihnen — und am wenigsten bekannt. Sitt fremde Geiger herabzuwürdigen (wie die anden Professoren pflegen) ist er klug genug gewesen, Baillot, Lafont und Beriot aufmerksanzu hören, ihre Manier zu studiren und sich azueignen; indess er hat noch mit sich zu thun. Dies sind die vier Lehrer für Violinspiel an der .kademie; natürlich können sie keine guten Geier bilden und in der That sind die Geiger in diser Schule schwach. Ich habe einen jungen Man von unverkennbaren Anlagen unter ihnen bmerkt; er spielt richtig und akkurat, aber seinStrich ist kurz und kleinlich, seine Manier so latt, wie man sich nur denken kann. Unter Baillots Händen wär' er ein Virtuos geworden allein er ist Schüler von Kramer.

Lindley ist Lehrer für das Vioncell an der Akademie. Auch er verdient nurgewissermassen seinen Ruf. Sein Gesang auf dem Instrumente zeigt schönen Ton, auch besitzt er viele mechanische Geschicklichkeit. Aber seine Manier ist gemein und sein Ton verliert viel an innerer Kraft in den Passagen. Doch hat er gute Schüler aufzuweisen.

(Schluss folgt.)

Notizen.

(Niederländische Musik.) Auf die von dem niederländischen Institute der Wissenschaften gesetzte Preisfrage „über die Verdienste der Niederländer um die Erfindung des heutigen Musik-Systems" sind zwei Abhandlungen eingegangen und gekrönt worden: eine deutsche von Herrn Hofrath Kiesewetter in Wien, und eine französiche von Herrn Fetis in Paris, die nächstens gesammelt in Amsterdam bei Müller erscheinen werden.

(Aus Linz.) Eine bedeutende Erscheinung für das musikalische Publikum war hier Mad. La Roche, erste Sängerin vom Hoftheater: „Carlo-Felice zu Genua" und Ehrenmitglied der Akademie zu Venedig, die in Linz mit ausgezeichnetem Erfolg gastirte. — Früher gab hier Gastdarstellungen Herr Birnbaum, Sänger und Schauspieler vom Stadttheater zu Augsburg, der sich besonders im „Wasserträger" Beifall zu zu erwerben wusste. —

(Aus Wien.) Ein hiesiger geachteter Flöten-Virtuos, Herr Fahrbach, hat für die Flöte eine neue Grifftabelle bis tief-B oder H verfasst, die mannigfache Vortheile gewähren soll. — Eine andre Erfindung zum Besten der Flöte hat hier ein Blas-Instrumenten-Fabrikant Herr Ziegler gemacht, durch zweckmässige Ausmittelung einer Stelle an dem Instrument, um eine hohe A-Klappe anzulegen. Diese Zieglerschen Flöten zeichnen sich nun dadurch aus, dass sich nicht nur die hohen G- und Gis-Triller auf ihnen sehr leicht ergeben, sondern auch das hohe cis-des, d, dis-es auf ihnen mit vieler Reinheit hervortreten.

Berichtigung.

In Nr. 30. Seite 233 Zeile 14 von oben lis „Messe" statt „Misse" — S. 235. muss das am Ende der ersten Zeile stehende Wort „steigernde" am Ende der zweiten stehen. — S. 235. Zeile 3. von unten, lies „Progression" statt „Prozession." — S. 236. Zeile 9 von oben, les „darin" statt „daraus". — S. 236. Zeile 4 von oben muss das Wort „oder" wegfallen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingersche n Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

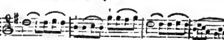
Den 17. Oktober. — Nr. 42. — 1829.

Beurtheilungen.

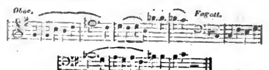
1. Ouvertüre zu August von Kotzebue's Ruinen von Athen, von Beethoven. Op. 113. Haslinger in Wien. Partitur, desgleichen Orchesterstimmen 2 Fl.
2. Feierlicher Chor aus Kotzebue's Ruinen von Athen, von Beethoven. Op. 114. Daselbst. Preis der Partitur 1 Thaler 10 Sgr.

Die Konzertzeit beginnt bald wieder und führt ihre zwiefache Noth zurück: die Konzertgeber wissen nicht, was sie geben sollen, und die Zuhörer — schütteln die Köpfe über Wahl und Führung. Diese Wahl wird wahrhaft verhängnissvoll für die Ouvertüren, deren jedes Konzert herkömmlicher Weise eine oder zwei erfodert. Gewöhnlich wissen oder wagen die Konzertgeber keine eigne Bestimmung, sondern mögen sich lieber „nach dem Geschmack des Publikums" richten. Da bringen sie denn — nichts, als wofür sich dieser Vormunds-Geschmack schon entschieden hat, und bringen es so lange wieder, bis das Publikum an seiner Geschmackswahl selber verzweifeln möchte. Aeltere Opern-Ouvertüren (z. B. zum „Wasserträger," zu „Medea" zu „Don Juan") werden förmlich zu Nichts gespielt; neuere werden den Opernaufführungen vorweg genommen (z. B. die zu „Oberon"), dass man nachher zur neuen Oper eine alte Ouvertüre erhält und gleich von Anfang an der ersten Frische verlustig geht; unbedenklich verunziert man sogar (z. B. die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis" mit einem nachleiernden Schlusse) was an sich etwa nicht ganz konzertgerecht ist.

Da möchte man denn Alles in Erinnerung bringen, was dem Ouvertüren-Mangel abhelfen kann; und so seien die obengenannten Kompositionen den Konzertgehern empfohlen. Sie gehören nicht zu jenen Werken, in denen Beethoven die Gränzen der Kunst erweitert, dem Kunstleben eine neue Richtung gewonnen hat. Die Ouvertüre namentlich hat ein so leichtes und leicht behandeltes Thema:



(nach einem anmuthigen „alla Marcia" in der Einleitung) und das zweite Thema:



ist so weit entfernt, sich über jene kindlich spielende Lust zu erheben: dass mancher gestrenge Kenner seiner grössern Werke ihn gar zur Rede setzen möchte:

> Warum er so was malen thät,
> Da doch der Saal und seine Wänd'
> Gehörten nur für Narrenhänd';
> Er sollte sich nicht lassen verführen u. s. w. *)

Aber eben in diesem leichtern Sinn und Inhalt möchten doch unsre Konzertgeber eine Annehmlichkeit mehr sehen! Wahrlich, die freundliche, heitere Stimmung ist dem Inhalt ihrer

*) Worauf denn zu antworten wär:
Nun dächt' ich, nach vielem Rennen und Laufen
Dürft' einer auch einmal verschnaufen,
Ohne dass jeder gleich, der wohl ihm wollt',
Ihn 'nen faulen Bengel heissen sollt'.
„Künstlers Fug und Recht, von Göthe."

Abende günstiger, als etwa eine Vorbereitung durch Koriolans Ouvertüre; und eins kann mit dem andern gehn — wir haben noch keinen Ueberfluss.

Der Chor ist ein anmuthig feierlicher Festmarsch des Orchesters mit begleitendem Chor; eine Zusammenstellung, wie in den meisten Theaterchören, hier durch die Chorwidrigkeit des Textes bedingt.

Beide Stücke sind zur Eröffnung des Theaters in Pest komponirt und würden bei ähnlichen Anlässen auch ohne das Kotzebuesche Stück sehr wohl zu gebrauchen sein.
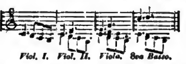
Ein Werk gleicher Gattung

3. Grosse Ouvertüre in C-dur von Beethoven. Op. 115. Daselbst. Partitur 1 Thaler 10 Sgr.

lässt sich neben dem Kindertändeltanz jener athenischen Ouvertüre wie brausende Jünglingslust vernehmen. Nach einem freudig feierlichen Maestoso mit diesem Anfang:

setzt ein „Allegro vivace assai" ein, dessen Thema schon:

durch seine rhythmische Konstruktion ein rastloses Treiben ankündigt und in seinem Nachsatz:



(und so durch die Bläser fort) nur eben so viel festere Haltung annimmt, um den Karakter des 6/8 Takts bestimmter auszuprägen. In gleichem Sinne, nur noch fröhlicher folgt nach einem Schluss auf der Dominante das zweite Thema:

das von Oboen und Fagotten mit zutretenden Flöten und Klarinetten intonirt und bei der Durchführung am reichsten benutzt wird. So brauset das ganze Tonstück in Einem Sinn und in Einem Gusse daher, in jedem Gliede fröhlicher Lebenspuls.

Damit erscheint es aber als der lebenskräftigere Bruder jener länger bekannten

4. Ouvertüre zu Prometheus von Beethoven, in der sich dem regen Weben des Hauptthema's der weicher empfundene Gesang des zweiten in Mozartscher Symphonien-Weise entgegenstellt.

Erinnern wir uns dabei der früher besprochenen

5. Fest-Ouvertüre (bei Schott in Partitur erschienen).

6. Ouvertüre zu König Stephan (in Haslingers Verlag).

so haben wir etwa nac... ...er Anordnung: 1. u. 2. 4. 6. 3. 5. eine Reihe, die ... ...n grössern Schöpfungen, der Musik zu Egm... und der zu Koriolan, hinaufgeleiten könnte. ... solche Heranbildung der Spieler un... des ... ...ums wäre gar wünschenswerth, da man aus vielf... ...er Erfahrung weiss, dass ein Theil unsrer Mu... freunde (durch die Seichtigkeit der neueste... Opernmusik verwöhnt) von den grössten Werken wenig mehr, als die Autorität des Namens und den pathetischen Grundklang in sich aufnimmt.

Deux Quatuors pour deux Violons, Viola, et Violoncelle par Guillaume Braun. Hofmeister in Leipzig.

Von einer Aster lässt sich wenig sagen; die zierlich gespitzten Blumenblätter gleichen ein's dem andern, eine einfache, erfreuliche Farbe legt sich über alle, und nur die verschiednen Stöcke haben einige verschiedne Färbung aufzuweisen; wobei auch Niemandem etwas darauf ankommt, ob diese oder jene roth, violett oder gelb blüht. Aber sie alle zusammen bilden einen frischen, angenehmen Flor, und ergötzen die Gartenfreunde, wenn Nelken und Rosen nirgend mehr zu finden sind und die schärfere Herbstluft auch den Duft der Nachtviolen weggehaucht hat.

So ist es mit den unzähligen Sonaten und Quatuors. Sie können nicht alle als Rosen und

Lilien und Passionsblumen erblühn; viele Veilchen müssen Duft streuen und viele Astern das Auge in farbige Netze ziehn. So wird für viele gesorgt — und wie viele Quartettisten namentlich giebt es!

Auch den obenangekündigten wird es nicht an Liebhabern fehlen. Es ist nicht die Aufgabe des Verfassers (des trefflichen Oboe-Virtuosen in Ludwigslust, früher in Berlin) gewesen, eine tiefe Idee oder Empfindung in diesen Kompositionen auszusprechen, sondern aus leichter Erfindung mit Geschick und Gewandheit anmuthige Sätze zur Unterhaltung solcher Musiker zu bilden, die sich an Haydns und Mozarts leichtern Quartetten am liebsten ergötzen. Ohne eine gelehrte Schreibart irgendwo zu affektiren, ist doch der Satz so gut unter die Stimmen vertheilt und durch manche kleine Nachahmung gewürzt, dass jeder der vier Spieler an seinem Orte hervortreten kann, ohne dass die erste Geige darum aufhörte, im Ganzen die herrschende, oft recht glänzende erste Rolle zu spielen. Grosse Schwierigkeiten hat übrigens der Komponist seinen Spielern nicht zugemuthet, und darin auch dem leichtern, einfachern Karakter des Ganzen wohl entsprochen. Nur eine tiefere Idee, wie in den letzten Beethovenschen Quartetten, oder die Absicht, Virtuosität des ersten Geigers glänzen zu lassen, wie in den meisten Spohrschen Arbeiten dieser Gattung, gestatten eine in dieser Beziehung rücksichtslose Schreibart. Ausserdem ist es gut, auf die grosse Zahl der mittelmässigen oder doch nicht eminenten Qartettisten Rücksicht zu nehmen. Und diese thun wiederum gut, sich an mittelschweren Werken erst zu den grössten heranzubilden, statt mit diesen (wie oft geschieht) anzufangen, sich daran abzumüden und sie doch nicht zu bewältigen. S. K.

Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste von Karl Seidel. Zweiter Band. Rubach in Magdeburg 1828.

(Schluss.)

Unerfreulich ist es, einem so fleissigen, wenn auch irre geleiteten Streben, wie das des Verf., negirend und protestirend entgegen zu stehen — und leider wird diese Pflicht heut zu Tage öfters einem aufgedrungen, der eine höhere Erinnerung und sichere Voraussicht auf eine höhere Zukunft in sich festgehalten, als die jetzt herrschende Mehrzahl. Um so freudiger schliesst diese Anzeige mit einem Blick auf den sonstigen Inhalt des Charinomos. Ein Urtheil darüber steht dem Musiker nicht zu; aber die Meinung darf er äussern, dass wol kein Tonkünstler lebt, der sich nicht an den Früchten des Fleisses und der Umsicht, die der Verf. hier offenbart, bereichern könnte; und es muss wiederholt werden, dass wol kein Buch einen so reichen Ueberblick über das Gesammtgebiet aller Künste gewährt, deren jede an der andern Theil haben und lernen soll. Zunächst wird dies für den Tonkünstler an der zweiten Abhandlung statt haben können: „Musik der deutschen Dichtkunst,“ in der die musikalischen Elemente der Sprache unserm Bewusstsein näher gehoben werden. Statt des uns nicht zustehenden Urtheils geben wir eine Probe zum Schluss.

„Das Wort ist recht eigentlich eine Leibwerdung des Geistes, wobei die Konsonanten uns denn erscheinen als die Knochen und Sehnen, die Vokale hingegen als belebende Nerven, als ein ätherisches Fludium, das da am innigsten verwandt ist dem reinen Geist. Die Vokale sind das Liquide, das Aushallende der Rede; Konsonanten dagegen sind das Starre, Begränzende; diese sind Schatten, jene sind Licht. Vokale und Diphthongen verleihen der Sprache vielfaches Kolorit; die Konsonanten dagegen geben den Wörtern mannigfache Gestaltung. Die Selbstlaute für sich tönen sanft und milde, man möchte sagen weiblich; vorherrschende Mitlaute dagegen machen die Rede stark und kräftig, also männlich. Die Vokale sind das rein tönende Prinzip in der Sprachmusik; die Konsonanten bestimmen durch ihre grössere oder geringere Umschliessung der Selbstlaute mehr Bewegung und Rhythmus.

Die Vokale fliessen als eigentliche Seelenhauche unmittelbar hervor aus der menschlichen Brust, kein anderes Sprachorgan ist dabei thätig, als die tönende Stimmritze selbst, deren Laut nur mannigfach gebrochen wird in der verschiedenen Mundstellung. Am leichtesten ist die

Hervorbringung des A; es klingt, so wie nur der Luftstrom hörbar dahin fliesst durch die ganz natürlich geöffneten Lippen. Die Kinder lernen daher diesen Laut zuerst, und lallen mit dessen Hülfe die ersten Liebesworte: Mama und Papa. Der am stärksten tönende Vokal wird aber auch das A zugleich durch diese geringste Thätigkeit der Sprachwerkzeuge, wesshalb denn auch der künstliche Gesang diesen Laut am meisten für sich geeignet findet. Bei dem A haben die Organe ein merkliches Streben zur vollkommen Kreisform; das O hingegen neigt, gleich seiner bedeutsamen Gestalt im Schreiben, mehr bin zur aufrechten Ellipse, während das E dieselbe Figur mehr der Breite nach darstellt. Werden nun diese Abweichungen vom natürlichen Rund nach beiden Richtungen hin fortgesetzt mit einer merklichen dem Auge schon sich leicht darstellenden Anstrengung der Sprachwerkzeuge, so bilden sich über dem O und E hinaus die Vokale U und I. Die Thätigkeit der Organe ist bei diesen beiden Vokalen, gegen die Erzeugung von O, A, E betrachtet, so gesteigert, dass dieselben in dieser Hinsicht schon die Natur der Konsonanten anzunehmen scheinen, in welche sie denn auch häufig übergehen, und zwar: das I in Jod und G, das U dagegen in W, V, F. Das A also erscheint in jeder Hinsicht als die bedeutsame Mitte der Vokaltonleiter; I und U aber bilden die äussersten Endpunkte, wozwischen zunächst O und E und sodann auch die andern selbstlautenden Töne sich natürlich ordnen. Aus dieser Betrachtung nun über die Entstehung und Bildung der Vokale werden sich, bei einer noch genauern Durchführung, eine bedeutende Anzahl natürlicher Gesetze ableiten lassen über deren wohltönende Reihenfolge oder Melodik; es tritt aber dabei auch, neben der Bestimmung des formell Schönen, zugleich viel Karakteristisches hervor, auf dessen Beschauung es hier zunächst wesentlich ankommt.

Indem wir nun auf das bedeutsam Bezeichnende der einzelnen Selbstlaute in Kurzem eingehen wollen, so bemerken wir zunächst, dass der Vokal dabei nur erfasst werden kann in seiner ursprünglichen Wesenheit, wo er also noch mehr natürlich als willkürlich und rein konventionell, angewendet wurde: solchen karakteristischen Bestimmungen thun also spätere Wortbildungen, in denen der Selbstlaut entweder ganz indifferent geworden ist, oder gar, woran es an Beispielen nirgend fehlen wird, eine ganz andere Bedeutung angenommen zu haben scheint, durchaus keinen Eintrag. Bernhardi hat die Verkehrtheit und Seichtheit solcher und ähnlicher Einwürfe gegen dergleichen Untersuchungen zur vollkommensten Genüge dargethan, und zugleich dringend aufgefodert zu einer Karakteristik aller elementarischen Sprachlaute. In der That ist auch dieser Gegenstand noch beinahe gänzlich unbearbeitet. Ausser dem Wenigen, was jener Sprachforscher selbst als hieher gehörig beibringt, machen nur noch einige ältere Schriftsteller darüber, mit besonderer Berücksichtigung des Griechischen und Lateinischen, manche brauchbare Bemerkungen, die denn, da in diesem Gebiet viele allgemeine in allen Sprachen gültige Bestimmungen sich finden, zum Theil wenigstens eine Stelle gefunden haben in den folgenden Skizzen.

Das A ist, wie wir gesehen haben, der natürlichste und tonreichste Vokal, daher bezeichnet dieser Laut im Deutschen zunächst *allen* reinen Ton an sich, wie etwa in den *Wörtern:* „Schall," Hall," dem sinnverwandten „Fall," „Krachen," „Sang" u. s. w. Sein „Klang" ist lauter und rein, man möchte ihn ungefärbt und durchsichtig nennen, wie er denn auch dergleichen Objekte vielfach karakterisirt, z. B. „Glas, glatt, Wasser, Trank, flach, blank." Solcher „Glanz" aber, solche lichte „Klarheit" des Aeussern geht denn auch auf das Innere über, wie in dem bedeutungsvollen Reime „Wahrheit" und in dem Abstraktum „Pracht." Dieser Begriff ist allem Grossen und Herrlichen verwandt, daher finden wir das prächtige A auch wieder in allen solchen Bezeichnungen; es hallt uns bedeutsam entgegen in den Wörtern: „Nacht, Grab, Kraft, Mann, Majestät," es ist selbst der Grundton des Wortes „Erhabenheit." Einen gleichen Karakter trägt meistens auch alle Bewegung, welche dieser Vokal etwa bezeichnet: es ist nicht der fliegende Blitz, sondern das „sanfte langsame Wallen;" überall herrschen hier „Anstand, Maass und Anmuth." Heftigkeit und wilde Leidenschaft

gelangen demnach in diesem Tone niemals zum Ausdruck; „stark“ und „markig“ zwar, aber stets mit „Selbstachtung“ und „Adel“ tönt die Empfindung hervor aus den innersten Tiefen der Seele. So wird das lautere A im Deutschen gern bezeichnend für den Aufschwung zum Göttlichen; mit dem kindlichen Namen „Atta“ flehten der germanischen Völker alte Ahnen zum Höchsten; von „Gladsheim,“ dem „Prachtsaal“ der hohen Götter, und von „Walhalla,“ der himmlischen Wohnung, sangen anmuthsvoll die ältesten Dichter. Für uns noch bildet dieser reine Vokal mit einem leicht schliessenden Konsonanten das so bedeutsame Wort „All,“ und in innigster Uebereinstimmung mit dem Vorhergehenden gestaltet sich daraus das schöne Kompositum Allmacht.“ Völker andrer Zonen benennen noch jetzt mit so bezeichnendem Naturlaut die Gottheit, denn viele Milionen beten: gelobt sei „Allah.“ — So ist denn dieser Vokal an sich tief karakteristisch, und überall, wo dessen ursprüngliche Natur, über den Gebrauch bedeutungsloser Konvention hinaus, uns anklingt, da werden wir demnach angenehm ergriffen. Derselbe ist aber auch eben so melodisch schön, und selbst in kürzern Silben noch kräftig tönend; daher sind, in fremden Sprachen, wie im Deutschen, die Verse im Grundtone „A“ stets voll und klangreich. Voss singt mit ordentlicher Melodienpracht:

Für Gesetz und Ordnung fügsam,
Strebt der franke Geist nach Wahrheit;
Und die Red' in holder Klarheit
Hallet biegsam
Apollon's Hall.

Durch matte Nachsilben im schwachen E zwar etwas geschwächt, doch aber immer noch volltönend sind auch Schillers folgende Verse:

Und aller freien Männer Herzen schlagen,
Und alle gute schöne Seelen klagen
Theilnehmend deines Ruhmes Fall.

Das O hat im Deutschen, dem Allgemeinen nach, ganz den Karakter des A, nur in höchst gesteigerter Potenz. Der starke Klang wird hier zum „vollsten Ton;“ die „Glocke dröhnt hohl;“ der Hammer „pocht;“ der „Donner rollt und tobt:“ in allen diesen Lauten zeigt sich, gegen das lichte A, schon ein deutlicher Uebergang zum tiefen grausigen U, weshalb denn auch Homer mit merklicher Absicht das schauerliche „Grollen und Tosen“ des Oceans ergreifend darstellt in diesem Ton *). Durch ihn wird das „Grosse“ des A mehr noch „erhoben;“ zur Pracht gesellt natürlich sich die „Hoheit“ mit ihrem „Gefolge;“ dem „Vornehmen und Kostbaren,“ dem „Stolz und Pomp des Thrones wie der Krone.“ — „Oben am offenen wolkigen Dome“ des Himmelgewölbes glänzt zum „Wohl“ der Menschheit „golden die Sonne;“ und „Lobgesänge“ ertönen dankbar dafür dem Ewigen, den die deutsche Zunge so schön bezeichnet mit dem Namen „Gott.“ — Erhaben wie die Bedeutung ist auch der volle Klang dieses Vokals, daher können die Verse in dieser Tonart eben so bezeichnend als melodisch sein; Schiller z. B. singt:

Hoch vom Dome
Schwer und bang,
Hallt die Glocke
Grabgesang.

Wie hier das Erhabne, so klingt auch das Grauen, welches, den frühern Andeutungen nach, schon in diesem Tone liegt, bedeutsam hervor, wenn Bürger den schnellen Ritt der „Todten“ also schildert:

„Und immer weiter hopp hopp hopp
Ging's fort in sausenden Galopp,
Dass Ross und Reiter schnoben,
Und Kies und Funken stoben.“

Das U ist seinem ganzen Wesen nach finster; alles Widerwärtige und Unangenehme, das Geheimnissvolle und Mystische gelangt hier bedeutsam zum Ausdruck. Unheimlich ist zunächst sein düstrer Ton, denn „dumpfes Summen und Brummen, Uhuschrei und grausiger Unkenruf erregen Furcht.“ Aller Glanz des A und O wird hier durchaus getrübt. „Dunkel gähnt der Abgrund,“ neblichter „Duft steigt von unten herauf;“ schon von Weitem gewahrt man die „Dunstsäule über der Kluft.“ So bezeichnet denn auch das U höchst karakeristisch die geistige Nacht in den Worten: „Dummheit,“ „Stumpfheit“ u. s. w. An Plagen aller Art mahnt dieser Laut in den

*) ἠϊόνες βοόωσιν ἐρευγομένης ἁλὸς ἔξω. — Des Tongemäldes wegen βοόωσι nicht βοῶσι. Plato bewunderte, so sagt man, dieses glücklich angebrachte Wort dergestalt, dass er sofort alle seine Gedichte verbrannt haben soll, in dem Gefühle, niemals die Sprache so bedeutsam tönend gebrauchen zu können; in der That ein nachahmenswerthes Beispiel für so viele unsrer Almanachs-Poeten. —

Wörtern: „Flut, Glut, Durst, Hunger, Wunde, Blut;“ eben so gelangt auch Unedles oft mit ihm zum Ausdruck, wie z. B.: „Pfuhl, Strunk, Rumpf, Trunk, Wuth, Lumpen, Schmutz“ u. s. w. Durch ihn wird Bewegung in irgend einer Weise beinahe gar nicht, oder doch nur langsam und widerstrebend dargestellt; man könnte sagen, das U strebe an sich schon nach „Ruhe und Geduld,“ gleich dem „Druck und Kummer“ in der müden Brust. Hier lasten die „Schuld und der Fluch;“ wie denn überhaupt alles Widerwärtige solcher Art sehr passend bezeichnet wird durch die dunkle Vorsilbe „Un,“ wie in „Unrecht, Unglück, Unheil“ u. s. w. Eben so düster wie sein Karakter, also auch ist der Klang dieses Vokals; man höre nur die folgende Strophe im Grundton U mit den Dominanten A und Au.

Furchtbar ist das Grab!
Kalte Winde sausen,
Dumpfe Schauer grausen,
Gram und Grauen hausen
Um das stumme Grab —
Furchtbar ist das Grab.

Kosegarten.

Auch Hölty, in der trefflichen Elegie auf ein Landmädchen, stimmt durch das U bedeutsam den wahren Grundton seiner Dichtung an, aus dem er hernach zweckmässig weiter modulirt in andre Töne, um gegen den Schluss hin die Klänge des finstern U und des verklärenden O wieder aufzufassen.“

Berichte.

Ueber den gegenwärtigen Zustand des Musikwesens in London.

(Fortsetzung.)

Schade, dass die Direktion der Akademie nicht im Stande gewesen ist, Herrn Dragonetti mit hinlänglichem Gehalt für die Professur des Kontrabasses zu gewinnen. Jetzt steht Herr Anfossi an dieser Stelle; ein achtungswerther Künstler, aber unermesslich weit hinter Dragonetti zurück. Indess, er lehrt wenigstens Fingersatz und Bogenführung nach den Grundsätzen dieses unvergleichlichen Künstlers und hat gute Zöglinge aufzuweisen.

Willmann und Nicholson, Professoren für Klarinette und Flöte, sind sehr geschickte Künstler und gar wohl geeignet, die Erlernung ihrer Instrumente zu befördern. Wenn sich auch bis jetzt noch nicht ganz befriedigende Resultate in ihren Schülern ergeben haben, so ist doch nicht zu zweifeln, dass dieselben im Lauf einiger Jahre die Londoner Orchester verbessert haben werden. Auf der Oboe hat Voigt (während seines Aufenthalts in London) an der Akademie unterrichtet. Allein seine Stelle ist unbesetzt geblieben; und die Oboen der Orchester werden noch lange schlecht bleiben, wenn man nicht einen fremden Künstler zum Lehramt beruft. Das Fagott hat an Mackintosh einen geschickten Lehrer; er weiss seinem Instrument einen so vollen Ton auszuziehen, wie keiner seiner Pariser Kollegen, und bildet gute Schüler. Weniger gut ist es mit dem Horn bestellt, obwohl sich in London ein sehr talentvoller Hornist findet. Ich meine Puzzi. Er hat sich aber vom Orchester und Stundengeben zurückgezogen. Platt, der an der Akademie unterrichtet, scheint diesem Amte wenig gewachsen.

Das Pianoforte ist am günstigsten in seinen Lehrern ausgestattet; Moscheles steht oben an, nach ihm folgen Potter, Phipps und Mad. Anderson. Es finden sich eine Menge junger Leute in der Akademie, die schon bedeutende Fortschritte gemacht haben. Dasselbe ist von der Harfe zu berichten, für welche Dizi und Lord angestellt sind. Ersterer hat sich einen wohlverdienten, grossen Ruf erworben durch sein volles und feuriges Spiel. Er geht damit um, sich in Paris niederzulassen.

Ich habe schon erwähnt, dass die Kompositionen der Zöglinge jeden Dienstag und Sonnabend mit vollem Orchester aufgeführt werden. Die Direktion hat dabei Potter, der lange Zeit in Wien gelebt und Beethovens Rathschläge benutzt hat, dessen Styl er auch in seinen Kompositionen nachgeahmt. Er ist ein trefflicher Musiker und solchem Amte ganz gewachsen.

(Fortsetzung folgt.)

Neue Pariser Opern.

In der Schnelligkeit, das ist wahr, thun es die pariser Komponisten den unsrigen, sogar den Berichterstattern zuvor. Während Meier-Beer

„Robert le diable" die Erwartung der Pariser fast eben so sehr spannt, als der Einmarsch der Jesuiten — wenn er statt hätte, während wir von unserm Korr. einen vollständigern Bericht über Rossini's „Schweizer-Tell" erwarten, kommt una noch ein verspäteter über:

„Zwei Nächte," Oper, von Scribe gedichtet und von Bojeldieu komponirt,

zu; nach pariser Rechnung fast eine alte Oper, da sie zu Ende des Mai auf die Bühne kam. Lange war sie erwartet, oft angekündigt, ja auf dem Punkte gewesen, zur Aufführung zu kommen; immer hatte sie die Erwartung des Publikums getäuscht. Man war begierig, dieses neue Werk des Haupts der neufranzösischen Schule zu hören, mit seinen frühern zu vergleichen. Einige wollten doch sehen, ob er nicht der Laune des Tags geopfert und seinen eignen Geschmack dem Rossini's geopfert hätte. Andre drängten sich voll patriotischen Eifers herzu, um den Triumph des inländischen Produkts über die des Italieners zu feiern. Alles vereinigte sich, die erste Vorstellung zu einem der wichtigsten Vorgänge auf dem lyrischen Welttheater zu machen. Und wer war nicht alles bei dem Erfolg interessirt? Vorerst Bojeldieu selbst; denn je höher man steigt, je mehr Triumphe man gefeiert hat, desto mehr begehrt man, den Glanz der alten durch neue zu überbieten; immer höher muss man steigen, denn ein halber Erfolg würde die frühern auslöschen. Dann die Freunde des Komponisten, endlich die Direktion der komischen Oper — genug, das Haus war überfüllt.

Die Fabel ist eben nicht neu. Ein gewandter Diener, der eine List nach der andern aufbringt, um seinen Herrn bei der Geliebten einzuführen, die von ihrem Vormund mit Argus-Augen gehütet wird. Da sind Verkleidungen, Quidproquo's, kurz die alten Witze, die längst durchgemacht und nun ohne Wirkung sind. Längst hatte man auf diese Bedienten-Intrignen Verzicht geleistet, die sich so wenig mit den Sitten unsrer Zeit vertragen und keinen Menschen mehr ansprechen. Scribe hatte selbst längst eingesehen, dass solche Gegensände dem heutigen Ideengange nicht mehr zusagen, und dass es stärkerer Erfindungen bedürfe, um Glück zu machen. Auch lohnte ein schneller Erfolg seine Neuheiten, und bald wollte man von nichts wissen, als von seiner Weise Und nun? Folgendes ist der Inhalt.

Wir sind in Irland. Eine junge Dame, Malvina, hat durch den Tod eines Onkels eine Million Revenüen erlangt — aber der Onkel hat sie zur Verheirathung nöthigen wollen; binnen drei Monaten muss sie gewählt haben, sonst fällt ihr Vermögen einem Vetter, Lord Fingar, zu, der 25 Jahr alt und zu ihrem Vormund ernannt ist. Das Fräulein will die drei Monate in Zurückgezogenheit zubringen, und der Vetter weiset ihr ein altes Schloss an, wo sie mit aller ersinnlichen Vorsicht eingesperrt wird. — Die Introduktion führt uns in eine Gesellschaft junger Offiziere. die trinken und einen diabolischen Lärm machen. Fingar erzählt ihnen von seinem Mühmchen und zeigt ihr Bild Reihe herum. So kommt es an einen jungen Offizier, Eduard Akton, der in ihm eine junge Irländerin wiedererkennt, die er in Frankreich gesehen, deren Liebe er sich erworben, und die ihn auf einen eifersüchtigen Argwohn geflohen, ohne eine Spur ihres Wegs zu hinterlassen. Akton weiss Malvinens Aufenthalt, den Fingar verschweigt, nicht anders als mit Hülfe seines Dieners Viktor zu erforschen, dem die Rolle zugefallen ist, für den Herrn Geist zu haben und der, beiläufig gesagt, sich gegen seinen Herrn mit einer seltsamen Vertraulichkeit benimmt. Der neue Frontin hat seine Freude darüber, dass sich auch „gar keine Fährte" zeigt, obgleich nur noch 24 Stunden zu Malvinens Befreiung übrig sind; so scheint ihm das Abentheuer seiner Schlauheit würdig. Nun, durch ein in den Komödien wohlfeiles Mittel erfährt Viktor das Schloss, wo Fingar's Braut (denn in 24 Stunden will er Malvinen heirathen) wohnt; er bemächtigt sich einer Sendung, die Fingar abgehen lässt, und gelangt in's Schloss. Aber, o Unglück! Der Vetter überrascht ihn und nöthigt ihn zur Flucht, ehe er noch Malvinen sprechen können. Nur eine schriftliche Nachricht von seinem Herrn lässt er ihr zurück — und die fällt in Fingars Hände, der dadurch die Absichten seines Nebenbuhlers erfährt. Bald kommt Viktor mit Akton zurück,

als Minstrels verkleidet; Fingar erkennt sie, lässt sie in's Geheim einschliessen — aber ein Ungeschickter befreit sie. Schon ist Mitternacht nahe, die Braut soll nach St. Dunstan zur Trauung geführt werden. Allein zu rechter Zeit hat sie die Nähe ihres alten Liebhabers erfahren und hat an ihrer Stelle ein junges Mädchen nach Dunstau geschickt. Während nun Fingar ich zu sein wähnt und endlich die Täuschung entdeckt, kommen Malvina und Aktou getraut ihm aus der Kirche entgegen. Indess, man tritt ihm 500,000 Liv. Renten ab und dies tröstet ihn und bereichert die Oper.

Schwerlich hat Scribe viel Antheil an diesem Gedicht, das weder Interesse noch Vergnügen erweckt, dem Musiker keine gute Situation, keine gut angelegte Scene darbietet. Kurz, Bojeldien allein gebührt die Ehre des Erfolgs. Es bedurfte seines Talents, um zu einem solchen Gedichte nur einen Ton zu finden. Und dennoch hat er sich gezeigt, wie im „Rothkäppchen,“ „Kalifen,“ der „weissen Dame“ u. s. w., Eigenthümlichkeit, Geistreichigkeit, profunde Kenntniss der Theater-Effekte, diese glatte und elegante Schreibart, der wir so allerliebste Sachen verdanken. Die Introduktion der zwei Nächte, ein bischen lang, aber gut entworfen. Die Arie von Chollet (?) eigenthümlich erfunden; man versteht sie nicht gleich und kann doch ihrem Eindruck nicht widerstehen, wird mit fortgenommen, man weiss halt nicht wie. Ueberdem ist sie voll Feuer und Leben und hat ohne die Worte (—), die in der That lächerlich sind, ausserordentliches Aufsehn erregt. Aus dem Finale, der einzigen musikalischen Situation, hat Bojeldieu einen jener Sätze gemacht, auf die er sich so wohl versteht, von denen die Zuhörerschaft stets elektrisirt wird. Da ist ein Feuer, eine Empfindung, Effekte, denen wüthender Beifall nicht fehlen konnte. Die Kouplets im Anfang des zweiten Akts gefallen durch nicht gemeine Anmuth und Frische. Die der Mad. Pradher sind pikant, fein und geistreich, sie wurden mit da capo beehrt, — aber die liebenswürdige Sängerin weiss sie auch geltend zu machen. Das Finale des zweiten Akts ist nach meinem Dafürhalten das schönste Musikstück der ganzen Oper; es fängt piano mit einem breiten, erhabnen Gesang an, während der Zug in die Kirche geht. Die Glocke, die dazu geläutet wird, klingt recht religiös.

Auch das Ensemblestück zu Anfang des dritten Akts ist originell, so wie die ganze Oper. Kurz das Ganze ist werth, von der französischen Bühne auf alle übrigen überzugehen.

N o t i z e n.

(Aus London.) Zingarelli, der besonders in religiöser Musik sehr eigenthümliche, berühmte Komponist in Neapel, hat eine auf das zwölfte Kapitel des Jesaias gesetzte Musik hieher eingesandt, welche auf dem grossen Musikfeste zu Birmingham aufgeführt werden soll. Dies Musikfest, von dem man sich viel verspricht, wird in diesem Monat statt finden. —

(Aus Aachen.) Am 18. Aug. wurde mit einem selten in diesem Theater vernommenen rauschenden Beifall und Furore zum ersten Mal die „Räuberbraut“ von F. Ries aufgeführt, unter der persönlichen Leitung des Komponisten, der bei seinem Erscheinen im Orchester von einem einstimmigen Applaus des Publikums begrüsst, und am Schlusse der Vorstellung hervorgerufen wurde. Er erschien mit Mad. Fischer und Herrn Fritze, Genée und Rauscher. —

(Neue Opern.) Von Eduard Gehe, dem bekannten Verfasser des Operntextes von Prinz Lieschen u. a., wird in Weimar gegenwärtig eine neue Oper einstudirt. Sie heisst: „die Flibustier“ und die Musik ist von Lobe. — Auf dem neu errichteten Hoftheater in Leipzig erwartet man jetzt eine Aufführung der neuen Oper von Marschner: „der Templer und die Jüdin“ (nach Iwanhoe).

(Aus Hamburg.) Am 9. September gab der als Tenorist und Komponist (besonders durch seine Oper „Merope“) bekannte Herr Julius Müller in dem hiesigen Logensaale auf der grossen Drehbahn, eine musikalische Abend-Unterhaltung, im Verein mit mehrern andern bedeutenden Künstlern Hamburgs, die den hiesigen Kunstfreunden durch das Zusammenwirken so ausgezeichneter Kräfte einen Genuss gewährte, wie er hier selten geboten wird.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 24. Oktober. Nr. 43. 1829.

Freie Aufsätze.

Ueber die Trompete in ihrer heutigen Anwendbarkeit im Orchester, mit einem Rückblick auf die frühere Behandlungsart derselben, von Karl Bagans, Königlich Preussischem Kammermusikus.

Die Benennung Trompete deutet im Allgemeinen eine eigne Gattung von Musik-Instrumenten an, welche nach den bis jetzt gemachten Erfindungen folgende Unterarten in sich schliesst:

1) die gewöhnliche oder eigentliche Trompete,
2) die Klappentrompete,
3) die Ventiltrompete,

von denen die beiden letzten Arten, weil sie im Orchester nicht gebräuchlich sind, vorläufig übergangen werden, nnd also hier nnr die unter 1) begriffene gewöhnliche oder eigentliche Trompete näher besprochen werden soll.

Diese Trompete besteht bekanntlich ans einer messingnen, seltner ans einer silbernen Röhre, deren Durchmesser einen halben Zoll beträgt, und die von ihrem obern Ende an, wo das Mundstück aufgesetzt wird, in gleicher Weite fortläuft, bis ungefähr anderthalb Fuss vor ihrem Ende, von wo an sie allmählig immer weiter zu werden anfängt, und endlich in eine Stürze ausläuft, die zur Verstärkung des Tons dient; die gesammte Länge einer solchen Röhre entspricht der Länge des Pfeifwerks der Orgel in Prinzipal-Mensur; denn der tiefste Ton einer Trompete, deren Röhre acht Fuss lang ist, ist der nämliche Ton, den eine Prinzipal-Pfeife von acht Fuss angiebt, nämlich das grosse C im Chortone oder das D im Kammertone. Wir finden auf dieser Trompete nicht, wie bei manchen andern Blas-Instrumenten, die sogenannten Tonlöcher, die zur Hervorbringung der verschiednen Töne dienen, nnd ihrer Natur nach ist sie so beschaffen, dass die tiefern und mittlern Tönne derselben nur den harten Dreiklang ihres tiefsten Tons, die höhern Töne aber hauptsächlich nur die diatonische Tonleiter dieses Grundtons ausmachen; die natürliche Tonleiter dieses Instruments ist folgende:

es muss daher in verschiedenen Dimensionen vorhanden sein, sobald man sie in mehr als einer Tonart ausüben will.

Die Anzahl der heutigen nach ihrer besondern Grundstimmung verschiedenen Trompeten beläuft sich auf acht, die ihren Namen allemal nach der ihnen eigenthümlichen Grundstimmung erhalten, und diese sind:

die tiefe A- und B-Trompete, die C-, D-, Es-, E-, F- und G-Trompete.

Mit Hülfe eines kleinen messingenen Röhrchens — in der Kunstsprache Setzstück genannt — wodurch die Röhre der Trompete um etwas verlängert, nnd welches zwischen Mundstück und Trompete so eingefasst wird, dass dadurch Trompete und Mundstück eine fortlaufende Röhre bilden, lässt sich die obige Anzahl noch vermehren, und man kann z. B. durch Gebrauch des Setzstückes die Grundstimmung der C-Trompete um einen halben Ton erniedrigen, dasselbe Verfahren bei der D-Trompete in Anwendung bringen und dadurch aus der C-Trompete eine

H-Trompete, aus der D-Trompete eine Cis- oder Des-Trompete bilden. —

In früherer Zeit, wo man sich der Trompete grösstentheils nur bei Trompeterchören an Höfen bediente, waren die Trompeten auf den Ton Es mensnrirt; späterhin, als man sie auch im Orchester häufiger anwandte, branchte man sie selbst bei Tonstücken, die in den harten Tonarten B, C, D nnd Es gesetzt waren. Man hatte damals besondre B-, C-, D- nnd Es-Trompeten, und nur in Ermangelung derselben, bediente man sich der sogenannten Krummbogen — mit denen ein gleiches Verfahren wie mit den oben erwähnten Setzstücken statt fand — um das Instrument vermittels derselben so viel zu verlängern, als zu der Dimension des tiefern Grundtons, der erfodert wurde, nöthig war. Die Trompete war durchgängig auf dem höchsten Ton, auf Es, mensurirt, man konnte nun mit leichter Mühe, je nachdem man einen oder den andern Krummbogen einpasste, die Trompete auf einen andern Grundton mensuriren. — Indessen stellte sich bei diesen Trompeten nicht selten das Uebel ein, dass die Grundstimmung der Trompete den Kammerton nicht rein intonirte, das heisst, dass die Trompete entweder zu hoch oder zu tief stand; in ersterm Falle konnte man sich allenfalls helfen, nnd durch ein kleines Setzstück die Trompete tiefer stimmen — obgleich nicht immer mit der gehörigen Genauigkeit — in dem letztern Falle aber, wenn die Trompete einmal an und für sich zu tief stand, war an keine höhere Stimmnng zn denken, man hätte denn die ganze Länge der Trompete durch Abschneiden verkürzen müssen. Es wurden demzufolge im Anfange des vorigen Jahrhunderts viele Versuche angestellt, sowol die Trompete als das Waldhorn, mit dem es eben so beschaffen war, zu vervollkommnen, bis es endlich einem Künstler in Hanau — dessen Namen ich nicht mit Gewissheit angeben kann — gelang, die sogenannten Inventions-Hörner herzustellen, nach deren Modell auch bald die Trompeten auf ähnliche Art eingerichtet wurden. Diese Inventionshörner, welche auf den höchsten Ton mensurirt waren, hatten innerhalb des Zirkels, den sie beschreiben, 2 kurze Zapfen, in welche zwei Röhren passten, die innerhalb des Zirkels fortgeführt waren; diese Röhren, welche den vorhin erwähnten Krummbogen entsprechen, wurden nun bei jedesmaligem Tonwechsel in die Zapfen eingepasst, wodurch aber die kurzen Zapfen bald wandelbar wurden. Diese neue Unbequemlichkeit zu heben, verbesserten Instrumentenmacher in Dresden nnd in Wien in der Mitte des vorigen Jahrhnnders diese Erfindung dadurch, dass sie die hervorstehenden Zapfen nicht nur bis zu fünf Zoll verlängerten, sondern sie auch ein wenig auswärts ausser den Zirkel richteten, damit die aufgesetzten Krummbogen, (nun Inventionen genannt) selbst während des Blasens, der Peripherie des Hornes vorbei, herausgezogen (nm dadurch den Grundton tiefer zu stimmen) im entgegengesetzten Fall aber weiter auf die Zapfen zurückgeschoben werden konnten, wenn man das Instrument höher stimmen wollte. Diese Erfindung wurde gleichzeitig auf die Trompete angewandt, welche aber nun noch hinsichtlich ihrer Gestalt eine wesentliche Veränderung erlitt. Bis zu dieser Erfindung war nämlich die Peripherie, welche die ganze Röhre der Trompete machte, nur einmal gewunden, so dass die damaligen Trompeten etwas über 2 Fuss lang waren, wodurch die Trompeter verhindert wurden, von den Handgriffen mit der rechten Hand, die man beim Waldhorn anwendet (in der Kunstsprache Stopfen genannt) Gebrauch zu machen; man kam aber bald dahin, die Röhre der Trompete mehrfach zu winden, und gewann also den Vortheil, nachdem die vorige Länge durch diese mehrfache Windung um ein bedeutendes verkürzt wurde, durch Hülfe des Stopfens bei weitem mehr Töne, als früher, auf diesem Instrumente hervorzubringen, namentlich in der mitlern Oktave. Die sämmtlichen Töne, welche man daher auf der heutigen Trompete Trompete angeben kann, sind folgende:

die sich allenfalls in zwei Klassen eintheilen lassen:

1) in klare oder natürliche und

2) in künstliche, die durch besondre Handgriffe

Stopfen hervorgebracht und daher auch gestopfte genannt werden.

Wir bezeichnen in obiger Tonfolge die klaren oder natürlichen Töne mit dem Zeichen o, die gestopften dem Zeichen ◡, und machen bei letzteren besonders auf diejenigen aufmerksam, welche inshesondre noch mit einem x hezeichnet sind; diese nämlich sind nur mit grosser Schwierigkeit rein und prompt zu intoniren, und dürfen daher nie frei eintreten, wol aber können sie stufenweise vorkommen, d. h. vor einem solchen mit ◡̆ bezeichneten Ton muss ein natürlicher Ton vorhergehn; auch bleibt hier noch zu bemerken, dass man die Trompete nicht allein oder frei auf einem gestopften Ton überhaupt intoniren lassen darf, wenn der Trompeter nicht vorher die Harmonie gehört hat, welcher dieser gestopfte Ton als leitereigen angehört. Diese Tonleiter bleibt sich für alle Trompeten gleich, nur ist zu bemerken, dass für die F- und G-Trompete, welche seltner vorkommen als die tiefern Trompeten, man nicht füglich höher schreiben darf als bis
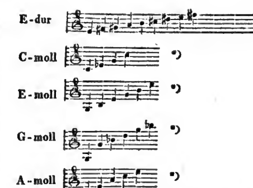
Beiläufig erwähne ich hier noch, dass man den Ausführern zur Erleichterung jede Ripien-Trompeten-Stimme in C-dur schreibt und hinzufügt, ob nun auf der C-, D-, Es- oder auf einer andern Trompete vorgetragen werden soll.

Kommen wir nun wieder auf die obige Trompete zurück, so zeigt sich uns ganz deutlich, dass auf einer und derselben der heutigen Trompeten nicht nur die harte Tonart ihrer Grundstimmung, wie auf den ältern langen Trompeten, sondern noch manche andre hervorgebracht werden können. Wenden wir dies z. B. auf die C-Trompete an, so finden wir, dass ausser der Tonart C-dur noch folgende Tonarten auf derselben zu intoniren sind.

G-dur

F-dur

B-dur



Dadurch nun, dass wir also auf einer und derselben Trompete mehrere verschiedene Tonarten angehen können und dass in der mittlern Oktave die Töne chromatisch neheneinander liegen, entsteht der grosse Vortheil, dass wir jetzt nicht mehr bei jeder Modulation, die vielleicht in einer Komposition vorkommt, genöthigt sind, auch jedesmal die Inventionen zu wechseln (wozu manchmal kaum die Zeit ist) um eine andre Grundstimmung der Trompete zu erlangen, sondern dass wir jetzt, wie obiges Schema zeigt, auf einer und derselben Trompete, wenn es nöthig ist, ohne die Inventionen zu wechseln, 8 verschiedene Tonarten intoniren können.

Bei dieser grössern Volkommenheit der neuern Trompete vor der ältern hat nun jeder Trompeter sein Augenmerk hauptsächlich dahin zu richten, dass er alle vorkommenden Töne, natürliche oder gestopfte, so hervorbringen, dass kein merklicher Unterschied des Klanges zwischen diesen Tönen statt finde.

Ungeachtet dieser Vorzüge der neuern Trompete vor der ältern muss es aber doch dem Nichtunterrichteten auffallen, dass auf der ältern mehrere hohe Töne vorkommen, welche von mir in der Skala für die neuere Trompete weggelassen sind; ich rechne hiezu die Töne:

---

*) Die zwischen den hier angeführten Akkorden ausgelassenen Töne, welche zur Bildung der diatonischen oder chromatischen Skale gehören würden, wird sich der Leser selbst suchen können.

Beim ersten Anblick möchte man daher leicht auf den Gedanken kommen, als wenn dieser Mangel an Vollkommenheit bei der neuern Trompete die veränderte Gestalt und mehrfache Windung zur Ursache hätte; und genau genommen, mag hierin auch wol einiger Grund liegen, der aber bei weitem nicht der wichtigste ist; vielmehr ist die Ursache dieser nur scheinbaren geringen Vollkommenheit ganz anderswo herzuleiten, und möchte wol nur aus Folgendem zu erklären sein. —

Es gab früher, namentlich in Deutschland, zweierlei Arten der Trompeter, die man gemeiniglich durch die Beiwörter: gelernte und ungelernte unterschied; die sogenannten gelernten Trompeter bildeten vor Zeiten eine Art von Zunft, die sie Kameradschaft nannten; schon im Jahre 1623 wurde diese zunftmässige Einrichtung von dem Kaiser Ferdinand II. privilegirt, dieses Privilegium in der Folge von Ferdinand III., Karl VI., Franz I. und zuletzt von Joseph II. erneuert und bestätigt *).

Wir wollen nun 1) den Unterschied zwischen gelernten und ungelernten Trompeter im Allgemeinen andeuten, und 2) zeigen wie sich die gelernten Trompeter wieder unter sich von einander unterschieden und demnächst darauf zurückkommen, was uns bewogen hat, diese geschichtliche Abweichung hier einzuschalten. —

Die gelernten Trompeter, welche eine Trompeterzunft unter sich ausmachen, hatten es nur allein und ausschliesslich mit der Trompete als ihrem Hauptinstrument zu thun, während die andern sogenannten ungelernten Trompeter sich durchgängig nur mit ihrer praktischen Ausbildung auf andern Instrumenten beschäftigten, und die Trompete nur beiläufig und als Nebeninstrument betrachteten; auch waren Erstere daher immer als Trompeter Mitglied von Hof- oder Trompeterchören, letztere hingegen nur Adjuventen, mit welchem Namen man früher diejenigen Musiker bezeichnete, die Gehülfen der Kunst- oder Stadt-Pfeifer waren.

Die gelernten Trompeter unterschieden sich untereinander nun aber noch wesentlich dadurch: in dem Chor, welchen sie zusammen bildeten, waren einige von ihnen nur für die höhern Stimmen und ausschliesslich nur für diese bestimmt, Primarii, andre wieder bliesen nur die 2te Stimme, Secundarii, und noch andre endlich die Grundstimme, welche früher, wie es jetzt in einigen Gegenden der Fall ist, auf den tiefsten Trompeten ausgeführt wurde. Obiges wird durch folgende Beispiele noch anschaulicher werden.

Die Primarii bliesen nur in folgender Tonleiter:

die Secundarii nur:

Die Trompeter für die Grundstimmen beschäftigten sich also nur mit solchen Tönen, die unter dem liegen.

Nach allem diesem darf es uns heut zu Tage nun nicht auffallen, dass in früherer Zeit, wo nur die langen Trompeten gebräuchlich waren, auf denen wegen ihter einfachern Windung die höchste Skale vom leichter anspricht als auf der heutigen, deren Vorzüge wir oben erwähnt haben — nach allem diesem darf es, sage ich, uns nicht auffallen, dass 1) in früherer Zeit fast alle Soli für die Trompete nur in der höhern Oktave geschrieben wurden, und dass sich auch 2) in den meisten bedeutenden Städten, namentlich in Residenzen, wo eigne Trompeterchöre existiren, solche Virtuosen auf der Trompete fanden, die z. B. Solopartien für die Trompete, wie sie sich unter andern in J. S. Bachs

*) Wem darum zu thun ist, sich hierüber ausführlichere Nachrichten zu verschaffen, den verweise ich bei dieser Gelegenheit auf Joh. Ernst Altenburgs: »Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst zu mehrerer Aufnahme derselben historisch, theoretisch und praktisch beschrieben und mit Exempeln erläutert.« 2 Theile 4to. Halle bei Händel 1795. Im 4ten und 5ten Kapitel, wo von den privilegirten Trompetern und Paukern überhaupt und von den Vorzügen der gelernten Kunstverwandten ins besondre die Rede ist, findet man sehr interessante Urkunden aus den frühern Jahrhunderten eingewebt.

Magnificat (Bonn bei Simrock) finden, ohne grosse Anstrengung und makellos blieben. —

Dagegen tritt jetzt ein ganz andres Verhältniss ein; in den Trompeterchören, wie sie der Zeit bestehen, werden fast durchgängig die höhern Stimmen, welche die Melodie führen, auf Klappen- oder Ventiltrompeten geblasen und nur ausnahmsweise beschäftigt sich hier oder da ein Trompeter damit, auf der gewöhnlichen Trompete besondre Höhe zu erlangen, welche Mühe unter den jetzigen Umständen gewiss weniger belohnend ist als es früher der Fall war. Es sind nämlich diejenigen Kirchenmusiken, in welchen hohe Trompetenpartien vorkommen, schon seit geraumer Zeit nicht mehr zum Vorschein gekommen und in Folge dessen hat man auch nicht mehr so viel auf ein künstliches Traktement der gewöhnlichen Trompete gegeben, was auch beinahe ganz erloschen ist; dazu kommt noch, dass in den heutigen Opern, Symphonien, Ouvertüren u. s. w. sich keine besonders hohe Trompetenpartie findet, und dass sich also auch die erste Trompete nicht so merklich von der 2ten unterscheidet, als früherhin. Sollten daher die ältern Kirchenmusiken, wie es den Anschein hat, wieder aus ihrem Dunkel hervorgezogen werden und, wie es namentlich jetzt hier der Fall ist, wieder allgemeiner ans Licht treten, so ist es unbedingt nothwendig auch mit den Trompetern eine Veränderung vorzunehmen. Diese Veränderung müsste demnächst darin bestehen, dass ein besondrer Trompeter engagirt wird, der nur einzig und allein mit den hohen Partien beschäftigt würde, alsdann würde es ein Leichtes sein, diese Partien gut und makellos zu blasen. Zum Beweise übrigens, dass es nicht allein an der neuen Umgestaltung der Trompeten liegt, und dass zu den die Melodie führenden Trompeten nicht durchaus Ventil- oder Klappentrompeten gehören, mag folgendes dienen: das königl. preussische reitende Garde-Artillerie-Corps führt weder Klappen- noch Ventiltrompeten, sondern nur gewöhnliche Trompeten und 2 Kenthörner, und dennoch exekutirt dieser vortreffliche Trompeter-Chor unter Leitung des Stabstrompeter Herrn Rogall alle seine Musikstücke so brav, dass Niemand mit Recht etwas dagegen einwenden kann.

Schliesslich erlaube ich mir nun noch folgende Bemerkung zu machen, um denjenigen Komponisten, die für die gewöhnliche Trompete ein Solo schreiben wollen, einen Wink zu geben, damit sie praktisch für dies Instrument schreiben können. Es ist am besten, den Umfang des Solo zwischen den beiden Tönen [Notenbeispiel] zu begränzen, jedoch mach' ich hiebei noch einmal aufmerksam auf das, was ich weiter oben von der F- und G-Trompete gesagt habe. Alles nun, was zwischen diesen beiden Tönen liegt, gleichviel ob es eine singende Melodie, wie z. B.

(Tromba in Es.) *Andante.*

[Notenbeispiel]

oder eine melismatische Figur ist, als z. B.

(Tromba in Es.) *Andante. ad libitum.*

[Notenbeispiel]

à tempo.

oder

(Tromba in Es.) *Polacca.*

[Notenbeispiel]

Alles dieses und ähnliches muss ein guter Trompeter blasen können und darf der Komponist bei solchen Stellen nicht besorgt sein um eine gute Ausführung. —

B e r i c h t e.

Mailand im September.

Bellini's neueste Oper, Bianca e Fernando.

Unter den neuern oder vielmehr neuesten Musikern dürfte wohl Vincenzio Bellini den

ersten Platz einnehmen. Er ist erst 24 Jahr alt und hat sich bereits durch zwei seiner Opern: durch den Piraten und die Fremde (straniera) durch ganz Italien einen bedeutenden Namen gemacht. Rossini ist keineswegs sein Vorbild, in seiner Musik herrscht bei weitem mehr Ernst, er verschmäht es, bloss den Ohren zu schmeicheln, er trifft das Herz; dennoch soll Rossini sich bei seiner kürzlichen Anwesenheit sehr günstig über ihn geäussert und ihm öffenlich das Kompliment gemaht haben, dass er da anfange, wo andere Meister aufzuhören pflegten.

„Bianca und Fernando" wurde zuerst in Neapel dann in Genua gegeben und fand nicht die günstige Aufnahme, wie die beiden frühern Opern; zum Theil liegt es daran, dass Bellini die Chöre und die Ensemble-Stücke so schwierig gesetzt hat, dass es bei den ersten Aufführungen nie zu einer sichern und ineinandergreifenden Exekution kommen kann, theils daran, dass ein Gebet der Bianca und eine grosse Arie Fernando's ausgelassen wurden und dass der Komponist Hauptarien aus dieser Oper den Sängern und Sängerinnen früher mitgetheilt und gestattet batte, dieselben in andre Opern einzulegen. Für den Fremden indess, der nichts weiter kennt, als die berühmtesten Opernhäuser in Deutschland, war alles neu und überraschend schön. Zuvörderst ist zu erwähnen, dass Herr Bellini sehr glücklich in der Wahl seiner Texte ist; wir können mit vollem Rechte „Bianca und Fernando" ein gelungenes dramatisches Gedicht nennen, ganz geeignet, um dem Komponisten Gelegenheit zu geben nach allen Richtungen hin sein Talent geltend zu machen. Die Handlung nimmt in jedem Momente das Interesse des Zuschauers in Anspruch, und so wird die musikalische Entfaltung nie durch schleppende Verse und langweilige Scenen gehemmt. Verwicklungen werden herbeigeführt, welche dio Leidenschaften aufregen, und die Auflösung derselben dient ebenfalls nur dazu, um das Gefühl in die schöne Nothwendigkeit zu versetzen, sich in Worten und Tönen frei auszusprechen. Der Text ist so geschickt von Herrn Domenico Gilardoni gemacht, dass ich zu Nutz und Frommen deutscher Dichter und Komponisten eine Skizze desselben mittheilen will. Erste Scene. — Vorhalle im herzoglichen Pallast zu Agrigent, man hat eine Aussicht auf den Hafen. Ein Schiff fährt heran, auf welchem Fernando, der rechtmässige Thronerbe, nach mehrjähriger Abwesenheit in England zurückkehrt. Er und seine Krieger begrüssen die Heimath; aber mit traurigem Herzen und mit Verlangen nach Rache naht er sich der väterlichen Burg, in welcher ein Usurpator, Herzog Philipp, seinen Vater ermordet und seine Gattin, die ihn todt glaubt, überredet hat, ihm in den nächsten Tagen ihre Hand zu geben. Fernando schwört den Mord des Vaters und die Untreue der Gattin zu rächen und so ist gleich für den Anfang eine Bravour-Arie gewonnen, in welcher Herr Rubini die ganze Kraft und zugleich die Milde und Innigkeit seiner ungeheuren Stimme, denn so verdient dieser Tenor genannt zu werden, entwickelt. Wenn er die Wore: „In me rieda il corraggio! Tremi il perfido!" mit einem wahrhaften Donnerton singt, so trägt er dann die gleich darauf folgenden Worte: „Ascolta, o padre, i gemiti del figlio tuo dolente!" mit einer solchen zauberisch rührenden Wehmuth vor, dass *sie uns* auf das innigste ergreifen. Fernando behält nur seinen Freund Uggero bei sich und beide verabreden, sich für Krieger auszugeben, welche in des neuen Herzogs Dienste treten wollen und zugleich schriftliche Zeugnisse mitbringen, dass Fernando in England im Kriege gegen die Schotten gefallen sei. Dies wird in der folgenden Scene ausgeführt, wo Philipp die Fremdlinge auf das Beste aufnimmt, da er von ihnen so erwünschte Nachrichten erhält; da Fernando todt ist, steht ihm niemand mehr entgegen, sich des Reichs und der Gemahlin zu bemächtigen. Während Philipp seine Freude über diese Botschaft für sich ausspricht, verwünscht ihn Ferdinand, und da beide hierbei von ihren Vertrauten unterstützt werden, so giebt dies Gelegenheit zu einem schönen Quartett. Unterdessen ist Bianca ebenfalls von dem Tode ihres Gemahls unterrichtet worden, und die ungetreue Gattin ist nun sogleich bereit, dem verrätherischen Usurpator die Hand zu reichen. Kaum hat sie aber diesen Entschluss ausgesprochen, so fasst sie eine geheime Furcht, allein sie beschwichtigt ihr Herz damit, dass es

die Frende sei, dem Gegenstande ihrer Neigung ganz anzugehören.

»Del core è il trasporto
Che anelu al caro oggeto,
Che s lui sen vols assorto
In estasi d'amor!«

Es würde einem deutschen Uebersetzer schwer werden für dieses „in estasi d'amor“ das rechte Wort zu finden, aber gewiss schwerer noch für eine deutsche Sängerin, diesen Vers in solcher Extase vorzutragen wie es Mad. Lalande thut, die zwar eine geborne Französin ist, allein in Italien ganz zu Hause gehört. Obschon die erste Blüthe der Jugend vorüber ist, so ist doch Mad. Lalande noch eine höchst anziehende Erscheinung auf der Bühne, zumal kam in der heutigen Rolle, wo sie als Gattin und Mutter eines fünfjährigen Knaben erscheint, ihr Alter nicht in Betracht; sie mag gegen fünfunddreissig Jahre zählen, doch die Leidenschaftlichkeit und der Wohllaut ihrer Stimme macht sie um zehn Jahre jünger. —

Philipp stellt den neuangekommenen Krieger seiner Verlobten vor und obwohl Bianca zuerst ausruft: „Welche Aehnlichkeit!“ so benimmt ihr dennoch Fernando die Vermuthung, dass er ihr Gemahl sein könne, und es wird nun das Finale des ersten Aktes sehr geschickt mit einem Canon eingeleitet, welcher dreistimmig anfängt, dann sechsstimmig wird und mit einem Chor schliesst, wobei jedoch zu bemerken, dass die Chöre in diesem ersten Akte in zu gesuchtem Satze geschrieben sind, daher unsicher und ohne Kraft vorgetragen wurden. Dadurch, dass Fernando der Bianca, als sie ihn nach ihm selbst fragt, die harte Antwort giebt, dass er glücklich zu preisen sei, nicht Zuschauer ihrer Schuld zu sein, geräth sie und eben so die andern in grosse Bestürzung und diese Verwirrung ist von dem Dichter geschickt eingeleitet und von dem Komponisten eben so geschickt zu dem erwähnten Finale benutzt worden.

Der zweite Akt beginnt mit einer Scene, in welcher Philipp dem zurückgekehrten, von ihm jedoch nicht erkannten Ferdinand im Vertrauen eröffnet, dass der alte Herzog (Ferdinands Vater) noch nicht ermordet sei, sondern in einem Kerker verschlossen lebe. Mit freudigem Staunen hört Ferdinand diese Nachricht, zugleich vernimmt er aber auch mit Schrecken, dass Philipp schon einen Mörder gedungen hat, um den Gefangenen das Herz zu durchstossen. — Die Granden rufen jetzt Philipp zu den Geschäften der Regierung ab und wir befinden uns hierauf in dem Zimmer der Herzogin Bianca. Sie überzeugt sich immer mehr, dass der angekommne Fremdling ihr Gemahl sein müsse. Ferdinand tritt ein und es giebt nun einen sehr lebhaften und verwickelten Auftritt zwischen beiden. Bianca dringt in Fernando, bis er sich ihr zu erkennen giebt; überwältigt von dem Gefühl der frühern Neigung, schliesst er die Gattin in seine Arme, allein nach kurzer Freude kehrt ihm die Besinnung zurück und er stösst sie mit harten Worten von sich. Bittend stürzt sich Bianca zu seinen Füssen und sucht den Gemahl zu überzeugen, dass sie an den Verbrechen Philipps keinen Antheil genommen hat; beide gehn, nun den Vater in dem Kerker aufzusuchen und zu befreien. Nach einer kurzen Zwischenscene sieht man den alten Herzog in der herzoglichen Gruft, die ihm zum Kerker angewiesen war, sitzen. Herr Biondini sang diese Partie mit einer kräftigen Basstimme, der man jedoch anhörte, dass ihre bessere Zeit vorüber sei. Nachdem er uns sein Leid in einer Arie geklagt hat, treten Ferdinand und Bianca durch eine Thüre im Hintergrunde ein und steigen die Stufen hinab. Das Wiederfinden, die Versöhnung und Verzeihung, gehen zu einigen sehr gelungenen Ensemble-Stücken Veranlassung. Diese Freude wird durch den eintretenden Philipp gestört, welcher einen Sohn von fünf Jahren, den ihm Bianca geboren hat (er nennt ihn wenigstens „il pegno che per sempre a me t'unisce“) an der Hand führt und diesen zu ermorden droht. In dieser Schlusscene entfaltetete Mad. Lalande nicht nur die volle Macht ihrer Stimme, sondern bewährte sich uns zugleich als eine der grössten Schauspielerinnen, die wir kennen. Wenn sie erst drohend ihr Kind zurückfodert, dann sich vor Philipp auf die Knie niederwirft, um ihn zu erweichen, schien sie einmal eine Löwin, der man das Junge geraubt hat, ohne dass es jedoch zu irgend einer Uebertreibung kam, dann aber eine Niobe, die den Todespfeil auf ihren Lieb-

ling abdrücken sieht. Auf dem höchsten Gipfel der Leidenschaft im Spiel und Gesang erscheint sie aber dann, als ein entschlossener Ritter, dem Herzog Philipp in den Arm gefallen ist und sie ihr Kind in die beschützenden Mütterarme schliesst. Wenn sie dann die Schlussarie anstimmt: „alla gioja ed all piacer" so bemächtigt sich des ganzen Hauses ein solcher Jubel, dass der Beifalls-Ruf und das Klatschen den Chor und das Orchester zum Schweigen bringt, allein ihre Stimme schwebt wie ein Adler hoch über diesem Gewitter der niedern Regionen. Mir war es, als hätte ich erst dann, als ich von dieser Stimme das Wort „gioja" vernahm erfahren, was eigentlich Freude sei. —

Allerlei.

Gelehrte giebt es genug — besonders unter uns Musikern. Talente wollen sich auch allenthalben bemerken lassen — besonders unter uns Musikern. Genie ist der legitime König, käm' er auch so spät, wie Ludwig XVIII. zum Thron. Das alles macht sich schon selber Platz. Noch eine Kraft wird weniger bewusst empfunden, wenn auch ihre Wirkung nicht ausbleibt, wenn auch sie es ist, die jenen augenfälligern Vermögen erst das individuelle Gepräge aufdrückt: die Gesinnung. Wo immer sie sich uns erweiset, mögen wir uns an ihr aufrichten und gleiche Kraft an ihr nähren.

So mög' es erlaubt sein, in diesen Blättern Börne's zu gedenken, dessen gesammelte Schriften jetzt bekannt werden. Der allerkleinste Theil ihres Inhalts gehört in den Kreis dieser Blätter, — und der allerunwichtigste. Es ist also hier nicht der Ort, sein Wissen und Denken zu wägen. Aber an seiner edlen Gesinnung möchten sich doch auch recht viele Musiker erheben; vielleicht gewährte es ihnen bessere Nahrung als viele Generalbass-Schulen; sie spricht aus jedem Zug — selbst aus irrenden seiner Schriften.

Gern und leicht gäben wir treffendere Beläge, als den nachfolgenden; dieser wird uns jedoch durch die Tendenz der Ztg. zugewiesen. Man wird sich seiner freuen, und ungleich Bedeutenderes erwarten dürfen.

D. Red.

Lilla,

Oper von Martin.

Eine Musik aus der guten alten Zeit, die wir kaum genug mehr kennen, um sie zu beweinen. Wie wohlthuend ist sie! Die Empfindung fliesst zwischen blumigen Wiesen heiter fort, tief und bewegt genug, das Herz zu tragen, nicht so stürmisch, um es unterzusenken. Welche einfache Nahrung! Doch einem gesunden Bedürfnisse erquickend genug. Welches süsse Still-Leben! Welche Ruhe in Lust und Trauer, welche freundliche, beschwichtigende Melodien! Ländliche Leidenschaftlichkeit, ländliche Liebe, ländlicher Hass, ländlicher Zorn und ländlicher Spott! Ueberall ist es nur ein Frühlingswehen, das die Gefühle aufregt; des gewittervollen Sommers und des bluterstarrenden Winters bedurfte es nicht. Aber wir armen Hörer der neuen Revolutionsopern, wie wird unser Ohr und Herz zwischen fabelhaften Schmerzen und unternatürlichen Freuden, zwischen Hunger und *Schlemmerei*, zwischen dem Gebrülle einer Löwin und dem Entgirren einer geschlachteten Taube hin und her geschleudert. Bald singt eine stolze Semiramis wie die abgeschmackteste Louise, bald ein verliebtes Bauernmädchen, mit hinreichenden rothen Backen, um dabei zu bestehen, prächtig wie Kleopatra, da sie die Schlange an ihren Busen legt, um durch tödtliches Gift das tödlichere im Herzen zu heilen. In Lilla's Musik ist ein Frieden und eine Heiterkeit, die wir jetzt, auch ausser der Musik, nicht mehr kennen. Fast möchte man ein Thor sein, und zurückwünschen jene schuldlosen Zeiten, wo wir ungeneckt geblieben, weil wir als fromme Schäfer geduldig in eingeschlossenen Thälern wohnten, und die Mächtigern am Abhange, und die Mächtigsten auf den Gipfeln der Berge, als höhere Wesen, fromm und kindisch verehrten. Ach ja, die Schäfertage sind vorüber.... Lilla! bis auf deinen Namen ist alles uns fremd.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Verzeichniss von Musikalien,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen, in **Berlin** in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung,

No. 11. unter den Linden No 34. zu haben sind. Den 20. October. 1829.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, dem Berliner Conversations-Blatte, und dem Freimüthigen beigelegt.

Im Verlage der unterzeichneten Buchhandlung ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen) zu haben:

I. L. Böhner, XVI. Präludien, Fugen und Fantasien für die Orgel op. 32. Preis 15 sgr. oder 54 Xr.

Die herrlichen Compositionen des Herrn Böhner sind so bekannt, dass wir Musikfreunde und besonders Orgelspieler auf die Erscheinung dieses neuen Werkes nur aufmerksam zu machen haben.

Hildburghausen im August 1829.

Kesselring'sche Hofbuchhandlung.

Methfessels allgemeines Commers- und Liederbuch, mit mehrstimmigen Melodien und beigefügter Clavierbegleitung, erscheint bei mir Anfangs künftigen Jahres, in der

vierten vermehrten u. verbesserten Auflage.

Der Werth dieses in seiner Art classischen Werks ist anerkannt.

Es wird mein eifrigstes Bestreben sein, dieser neuen Ausgabe Vorzüge vor den früher erschienenen, durch Correctheit, schönes Papier und eleganten Druck zu verschaffen. Unterzeichnungen werden in allen guten Buch- und Musikhandlungen (Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung unten den Linden No 34.) angenommen. Der Subscriptionspreis ist auf 1 thlr. 15 sgr. festgesetzt.

Julius Schubert in Hamburg.

Im Laufe dieses Jahres erscheint in unserem Verlage:

Grosse Passionsmusik

nach dem Evangelisten Matthäus,

von

Joh. Sebastian Bach.

1. In Partitur.
2. Im vollständigen Klavierauszuge.

Mit dem glänzendsten Erfolge wurden die Aufführungen dieses grössten Werkes des unsterblichen Bach, welche im Frühling dieses Jahres in Berlin veranstaltet worden, gekrönt, und von vielen Künstlern und Kunstfreunden aufgefordert, haben wir uns gern entschlossen, dieses Meisterwerk herauszugeben.

Der Pränumerations-Preis der Partitur ist 12 Rthlr. (nachheriger Ladenpreis 18 Rthlr.); den Preis des Klavierauszuges können wir noch nicht genau bestimmen, er wird ungefähr 5 Rthlr. betragen. Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Pränumeration an, und geben unentgeldlich den ausführlichen Prospectus aus.

Im Verlage der

Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34.

Neue

Musikalien,

welche im Verlage der

Schlesinger'schen

Buch- und Musikhandlung in Berlin, (unter den Linden No. 34.)

Ostern 1829 bis Michaelis 1829

erschienen sind.

Partituren.

J. S. Bach. Grosse Passionsmusik nach dem Evangelisten Mathäus. Pränumerationspreis 12 Thl. (Nacheriger Ladenpreis 18 Thlr.)

Klavierauszüge aus Opern.

Auber. Die Braut (La fiancée), Kl. Az. mit deutschem und französischem Texte (ersterer wie er auf der Königl. Bühne in Berlin, und fast allen übrigen deutschen Bühnen gegeben worden ist, vom Baron von Lichtenstein). Pr. 3 Thlr.

Hieraus einzeln:

Ouverture		12½ Sgr.
No. 1. Romance	Kann die Treue / Si je suis infidèle	7½ Sgr
No. 2. Air	Modehändlerin sein / Que da mal, da tourment	5 Sgr.
No. 3. Cavatine	Tag der reinsten Wonne / O jour plein de charmes	10 Sgr.

No. 4. Duo { Horch, Trommelschlag / Entendez-vous c'est le tambour } 12½ Sgr.
No. 5. Air { Welch ein schelmischer Blick / Quel sourire enchanteur } 7½ Sgr.
No. 6. Air { Fast verrathen hätte sich / Je craignais de trahir } 7½ Sgr.
No. 7. Couplets { Sachte nur / Garde à vous } 5 Sgr.
No. 8. Tirolienne { Is' der Bua / Montagnard } 5 Sgr.
No. 9. Canon { Wo erblüht uns des Glück / Où trouver le bonheur } 15 Sgr.
No. 10. Romance { Süsse Errinnerung / O jour heureux } 5 Sgr.
No. 11. Trio { Liebes Kind lass dir rathen / Près d'entrer en ménage } 20 Sgr.
No. 12. Duo { Keinen Schmerz, keine Klage / Bannissant la tristesse } 15 Sgr.
No. 13. Romance { Ach, wie so froh / Un ciel serein } 5 Sgr.
No. 14. Duo { Bei Gott fleh ich Sie an / An nom de dieu puissant } 10 Sgr.
No 15. Quatnor { Der Verräther / Que ce lâche } 17½ Sgr.

Blum, C., Die Rückkehr ins Dörfchen. Liederspiel in 1 Anfzuge mit Melodien von C. M. v. Weber, aus dessen Liedersammlungen gewählt. 2 Thlr. 10 Sgr.

Gesänge

mit Begleitung des Pianoforte, oder der Guitarre.

Auber. Lieblings-Gesänge aus der Oper: „Die Stumme von Portici," mit Begl. der Guitarre, von C. Blum. 1 Thlr. 17½ Sgr.

Einzeln:

No. 1. Arie. „Ha die rauschende Freude." 12½ Sgr.
No. 2. Arie. „Wie sind des Glanzes Freuden." 12½ Sgr.
No. 3. Barcarole. „Es wehen." 7½ Sgr.
No. 4. Marktchor. 5 Sgr.
No. 5. Cavatine. „Der Armen Trost." 5 Sgr.
No. 6. Barcarole. „Seht, seht." 10 Sgr.

Blum, C., Launige Gesänge für 4 Männerstimmen nach Melodien aus der: „Stummen von Portici." 25 Sgr.

Loewe, C., 2 Balladen, für eine Singstimme, mit Begl. des Pianoforte. Op. 7. 1 Thlr. 2½ Sgr.
— — 2 Balladen von Uhland und Talvj, für 1 Singstimme m. Begl. d. Pfte. Op. 8. 1 Thlr. 10 Sgr.

Recitativ und Rondo, eingelegt in die Oper: „Der Freischütz" und von Herrn Haizinger in Paris mit enthusiastischem Beifall gesungen, mit Beglt. des Pfte. 10 Sgr.

Musik für das Pianoforte.

Auber. Die Stumme von Portici, f. d. Pfte allein (m. Hinweglassung der Worte). 3 Thlr. 10 Sgr.
— — Lieblingsmelodien a. d. Oper: „Die Stumme von Portici," (la muette de Portici), f. d. Pianoforte, im leichtesten Style arr. von Ebers. 22½ Sgr.
— — Lieblingsmelodien aus der Oper: „Die Braut" (la fiancée), f. d. Pfte. im leichtesten Style arr. von Ebers. 22½ Sgr.
— — Ouverture aus der Oper: „Die Braut" f. d. Pfte. 12½ Sgr.

Beethoven, Sehnsuchtswalzer, nebst Beantwortung desselben 2½ Sgr.
— — Dito dito, f. d. Pfte. zu 4 Händen 5 Sgr.

Friedrich, (Prinz von Preussen), zwei Armee-Märsche, f. d. Pianoforte. 10 Sgr.
— — Dito dito zu 4 Händen. 12½ Sgr.

Weber, C. M. v. Mélange sur des thèmes de l'Opéra „Oberon," p. l. Pfte., par Peyer. 20 Sgr.

Spontini, Fackeltanz zur Vermählung S. K. H. des Prinzen Wilhelm von Preussen, f. d. Pfte. 12½ Sgr.

Turnier in Potsdam, Musik aufgeführt bei dem Hoffeste, am 13. July, zur Geburtstagsfeier I. M. der Kaiserin von Russland; f. d. Pianoforte.
1stes Heft enthält: das Caroussel, — grosse Quadrille, — Quadrille im Grottensaale, — Componirt von C. Blum. Preis 1 Rthlr.
2tes Heft enthält: Grosser Triumphmarsch, comp. von Herrn Grafen von Redern. — 3 Galoppaden, comp. von Herrn Baron von Denkelmann. — 3 Galoppaden, comp. von Herrn Kammermusikus Wieprecht, und 1 Fanfare, comp. von Herrn Krause. Preis 20 Sgr.

Weller, Contratänze a. d. Oper „die Braut," (la fiancée), von Auber, f. d. Pfte. 10 Sgr.

Musik für verschiedene Instrumente.

Blum, C., Grand Pot-pourri brillant, *sur des* thèmes de l'Opera: „la muette de Portici" pour le Guitarre d'une difficulté médiocre. 15 Sgr.
— — 4 Walzer nach Themas der Oper: „Die Stumme von Portici," f. die Guitarre. 12½ Sgr.

Ebers, Pot-pourri aus der Oper: „Die Stumme von Portici," f. d. Flöte. 10 Sgr.

Spohr, L., Concertino p. l. Violon, avec Acc. d'Orchestre. Op. 79. (No. 12 des Concertos). 3 Thlr.
— — 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 82., chaque 1 Thlr. 20 Sgr.

Harmonie- und Militair-Musik.

Auber, La muette de Portici, (Die Stumme von Portici) arr. en Harmonie pour 2 Clarinettes, 2 Bassons (Fagotti), 2 Cors, Flûte et Serpent et 2 Clar. Trombonne et Trompette ad lib. (en 2 livraisons).
Ouverture 1 Thlr. 15 Sgr.
Liv. 1 et 2 7 Thlr.

Sammlung von Märschen auf Allerhöchsten Befehl S. M. des Königs zum bestimmten Gebrauch der königl. Preuss. Infanterie, für vollständige türkische Musik, in Partitur.

No. 75. Neapolitanischer Marsch 12½ Sgr.
No. 76. Geschwindmarsch 27½ Sgr.
No. 77. 1 Thlr 2½ Sgr.
No. 78. Komp. von S. K. H. dem Prinzen Friedrich von Preussen 22½ Sgr.
No. 79. Dito dito dito 25 Sgr.

Verzeichniß von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 11. Den 20. October 1829.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Geschichte der Israeliten seit der Zeit der Maccabäer bis auf unsere Tage, nach den Quellen bearbeitet von Dr. J. M. Jost. 9 Bde. in 8. (jeder Band 1 Thlr. 25 sgr.) Pr. 16 thlr. 10 sgr.

Mit dem 9ten Bande ist dieses wichtige Werk gegenwärtig beschlossen; sowohl die mit dem Erscheinen eines jeden Bandes wachsende Theilnahme des Publikums, als auch die günstigen Beurtheilungen in fast allen Literaturzeitungen zeigen seinen Werth. Somit wäre dem so lange gefühlten Bedürfniß eines Werkes, das die politische, Cultur, und Religionsgeschichte eines der interessantesten Völker der Welt umfaßt, abgeholfen, und mit Freude empfehlen wir es nicht allein dem Staatsmanne, dem Historiker und Theologen, dem es in mannigfacher Hinsicht Aufschluß über vieles bisher Zweifelhafte geben wird, sondern auch dem Gebildeten jedes Standes und Glaubens zur Belehrung und Unterhaltung. — Dem 9ten Bande ist ein Register angehängt, welches so wie auch die Citate dem Gelehrten sehr willkommen sein wird. —

Erschienen und zu haben in der
Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,
in Berlin, unter den Linden No. 34.

Bei

BLACK, YOUNG, AND YOUNG, IN LONDON,

ist so eben erschienen, und in allen Buchhandlungen Deutschlands zu haben.

THE FOREIGN REVIEW,

AND CONTINENTAL MISCELLANY.

No. VII. gr. 8. 2 Rthlr.

INHALT.

Das 8te Heft erscheint im October.

So eben ist bei uns erschienen und zu haben:

Répertoire du théâtre français à Berlin.

No. 18. Le Diplomate, en 2 actes, par Scribe et Delavigne. 7½ Sgr. No. 19. La Quarantaine, en

1 acte, par Scribe et Mazères. 5 Sgr. No. 20. Le Cousin Frédéric, ou la Correspondance, en 1 acte, par Emile, Arago et Alexandre. 5 Sgr. No. 21. La lune de miel. 10 Sgr.

Dieses Répertoire enthält nur diejenigen Comédies Vaudevilles etc. v. Scribe, Melesville, Varner etc. die in Paris allgemeinen Beifall gefunden, und mit gleich grossem Beifall in Berlin von der königlichen franz. Theatergesellschaft aufgeführt worden sind. Mehrere dieser Stücke eignen sich vortrefflich zum Schulgebrauch, da diese Ausgabe durch Correktheit sich auszeichnet und nichts bekanntlich der Erlernung der französischen Sprache so förderlich ist als das Lesen französischer Lustspiele. Die Preise sind sehr billig; die früheren Stücke sind:

No. 1. Mes derniers vingt Sols, en 1 acte, par Théaulon et Ramond. 5 Sgr. No. 2. Malvina, ou un Mariage d'inclination, en 2 actes, par Scribe. 10 Sgr. No. 3. L'Ambassadeur, en 1 acte, par Scribe et Mélesville. 7½ Sgr. No. 4. Les Moralistes, en 1 acte, par Scribe et Varner. 7½ Sgr. No. 5. Un dernier Jour de Fortune, en 1 acte, par Dupaty et Scribe. 5 Sgr. No. 6. Les Cuisiniers diplomates, en 1 acte, par Rochefort, Barthélmi et Masson. 5 Sgr. No. 7. Mr. Jovial, ou l'Huissier chansonnier, en 2 actes, par Théaulon et Choquart. 7½ Sgr. No. 8. Le Mariage de raison, en 2 actes, par Scribe et Varner. 10 Sgr. No. 9. Le Paysan perverti, pièce en 3 journées, par Théaulon. 12½ Sgr. No. 10. Les premières amours, ou les Souvenirs d'enfance, en 1 acte, par Scribe. 7½ Sgr. No. 11. Théobald, ou le Retour de Russie, en 1 acte, par Scribe et Varner. 7½ Sgr. No. 12. Mme de Sainte-Agnès, en 1 acte, par Scribe et Varner. 7½ Sgr. No. 13. Yelva, ou L'orpheline Russe, en 2 actes, par Scribe, De Villeneuve et Desverges. 7½ Sgr. No. 14. La jeune Marraine, en 1 acte, par Scribe, Lockroy et Chabot. 8 Sgr. No. 15. Simple Histoire, en 1 acte, par Scribe et Courcy. 7½ Sgr. No. 16. Léonide, ou la Vieille de Suresne, en 3 actes, par Villeneuve et Saint-Hilaire. 10 Sgr. No. 17. La Somnambule, en 2 actes, par Scribe et G. Delavigne. 7½ Sgr.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, in Berlin, unter den Linden No. 34.

Bei F. H. Neßler in Hamburg ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands zu haben:

Flottbeck's hohe Kultur, den zahlreichen landwirthschaftlichen Besuchern im Jahr 1829 vor Augen gelegt, nebst der Darlegung der Grundsätze durch deren Befolgung, ein an sich schlechter Boden zur höchsten Ertragsfähigkeit gebracht worden ist. Vom Freiherrn von Voght. Geheftet, Pr. 12½ sgr.

Bei J. Hölscher in Coblenz ist erschienen:

Goldnes Tugendbuch, d. i. Werke und Uebungen der 3 göttlichen Tugenden, des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe. Von Fr. Spee (Verfasser der Trutznachtigall). 2 Theile. 12 Pr. 1 thlr. 10 sgr.

Fenelon's Gebetbuch. Aus dem Franz. von Unschuld. 12., mit Kupfer, ord. Pap. 12½ sgr., feineres Pap. 15 sgr. Velin Postpap. 20. sgr.

Reiff, J. J., der schlafende Räuber oder die Räuberbraut. Oper in 3 Akten. 12. Geheftet. Pr. 15 sgr.

Zeiler, Grundsätze neuerer Gesetzgebung mit besonderer Berücksichtigung der Preußischen Gesetzgebungen. Civilrecht. 8. Geh. Pr. 15 sgr.

Bei mir ist erschienen und in allen Buchhandlungen des In- und Auslandes zu erhalten:

Shakspeare's Vorschule. Herausgegeben und mit Vorreden begleitet von Ludwig Tieck. Erster und zweiter Band. Gr. 8. Auf feinem Druckpapier. 5 thlr. 7½ sgr.

Erster Band: I. Die wunderbare Sage vom Vater Baco, Schauspiel von Robert Green. II. Arden von Feversham, eine Tragödie. III. Die Hexen in Lancashire, von Thomas Heywood. 1823. 29 Bogen. 2 thlr. 22½ sgr.

Zweiter Band: I. Die schöne Emma, ein Schauspiel. II. Der Tyrann, oder die Jungfrauen-Tragödie, ein Trauerspiel von Massinger. III. Die Geburt des Merlin, oder das Kind hat seinen Vater gefunden, ein Schauspiel von W. Shakespeare und W. Rowley. 1829. 26 Bogen 2 thlr. 15 sgr.

Leipzig.

F. A. Brockhaus.

Neuer Roman des Amerikaners J. F. Cooper.

Berlin, im Verlage von Duncker und Humblot ist so eben, zugleich mit der New-Yorker, Londoner und Pariser Ausgabe, erschienen:

Conanchet und die Puritaner in Connecticut. Aus dem Englischen des James Fenimore Cooper, von Dr. Gottfr. Friedenberg. 3 Bände 8. 3 thlr. 10 sgr. — Fein Papier, geh. 3 thlr. 15 sgr.

Im Original führt dieser Roman den Titel: The Wept of Wish-Ton-Wish.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen versendet worden:

Allgemeine Encyklopädie

der gesammten Land- und Hauswirthschaft der Deutschen mit gehöriger Berücksichtigung der dahin einschlagenden Natur- und andern Wissenschaften rc. Ein wohlfeiles Hand- und Hilfsbuch für alle Stände Deutschlands; zum leichtern Gebrauch nach den 12 Monaten des Jahres in 12 Bände geordnet rc.

Oder:

Allgemeiner und immerwährender Land- und Hauswirthschaftskalender.

Bearbeitet von einer Gesellschaft Gelehrter und herausgegeben vom Dr. C. W. E. Putsche. 8r Band von 46 Bogen mit 11 Kupfern. Preis gewöhnliche Ausgabe 1 thlr. 20 sgr. Ausgabe auf f. fr. Druckp. 2 thlr. 10 sgr.

Baumgärtners Buchhandlung in Leipzig.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 31. Oktober. — *Nr.* 44. — 1829.

Beurtheilungen.
(Verspätet.)

Ideen zu einer rationellen Lehrmethode für Musiklehrer überhaupt, mit besondrer Anwendung auf das Klavierspiel, von Konrad Berg. Mit einem Vorworte von Gottfried Weber. Mainz bei B. Schott's Söhnen. 1826.

Während wir in Deutschland und Frankreich etwa hundert namhafte Klavierschulen haben, die alle darauf ausgehen, Lehrer und Schüler mit den nöthigen Hülfsmitteln zum Lehren und Lernen dieses Instruments zu versehen: so kann man doch darauf schwören, dass unter 50 Klavierlehrern noch nicht sechs sind, die sie auf eine zweckmässige Weise zu benutzen verstehen und — allenfalls entbehren können. Jeder, der Klavier spielt, es sei so viel oder wenig als es wolle, hält sich auch für berechtigt und befähigt, die Fertigkeit, die er hat oder nicht hat, auf Andre zu übertragen, und es bedarf dazu nach der Meinung der Meisten nichts anders, als dass man die Schüler zuvörderst die Noten lernen lässt, sie dann vor das Klavier und sich selbst an ihre rechte oder linke Seite setzt und sie auf den Tasten herumgreifen heisst. Gelingt zufällig eins oder das andre, so sagt man: scharmant! Will es aber nicht gehen (und der Lehrer weiss es meist darnach anzufangen, dass es unmöglich gehen kann), so wird geschmält, gezankt, getobt, geschimpft — am Ende aber es doch dabei gelassen, und die Schüler, wenn sie nicht ein höherer Geist treibt, werden Stümper und Pfuscher, so viel ihrer sind. Wie wenige Musiklehrer haben sich ihre Aufgabe klar gemacht und ernstlich darüber nachgedacht, auf welchem Wege und durch welche Mittel sie am besten zu lösen sei! Herr Berg ist Einer von diesen Wenigen und beurkundet schon dadurch seinen wahren Beruf zum Lehramt, wenn er auch nicht im Stande gewesen wäre, seine Gedanken so klar und verständlich auszusprechen und mitzutheilen, als dies in dem vorliegenden Schriftchen von ihm geschehen ist.

Der Abhandlung geht eine Einleitung voraus, worin Herr Berg den Standpunkt des Lehrers und Schülers, so wie die Hindernisse, welche sich beiden in Hinsicht der Fortschritte in den Weg legen, ins Auge fasst. Die Erklärung des „Höhern in der Kunst" ist in dieser Einleitung der schwächste Punkt, indem Herr B. hier in das Gebiet der Philosophie hinüberschweift, auf welchem er (wie denn das auch nicht verlangt werden kann) nicht recht zu Hause ist. Redensarten wie: „das Wesen selbst der Kunst sei ein Unergründliches" — „unter allen Künsten habe die Musik etwas besonders Merkwürdiges, Unergründliches und Göttliches," — sie solle nie zu Schilderungen (auch nicht zu Schilderungen des Gemüthszustandes!) dienen u. dgl. m. wollen nicht viel sagen und wären besser weggeblieben, da sie ausserdem einer ganz andern Begründung bedurft hätten.

Ungleich gründlicher als die Einleitung ist die Abhandlung selbst. Der Verfasser berührt in deren erster Abtheilung, welche er Abhandlung des Unterrichts nennt, folgende Gegenstände:

§ 1. Hauptzweck des Unterrichts.

Der Schüler soll musikalisch gebildet

werden, d. h. er soll a) gut lesen, b) im Takt spielen und c) geschickt spielen lernen. Unter den Mitteln, die der Verfasser zur Erreichung dieser Zwecke anführt, vermisst Ref. zwei der wichtigsten, nämlich 1) „den Schüler anzuhalten, dass er die Augen auf den Noten möglichst ununterbrochen festhalte und nur bei Sprüngen den Tasten einen Blick zuwerfe, zu welchem Ende er die Tasten stets zu erreichen nicht aber zu erspringen hat;" 2) „dass man ihm begreiflich mache, wie der Blick dem Spiel stets voranseilen müsse, und wie man mithin nicht die Noten spielt, die man eben betrachtet, sondern vielmehr diejenigen, welche man schon betrachtet hat." Ref. weiss aus Erfahrung, wie viel die Beobachtung und Aneignung dieser beiden Punkte zum Lesen und zur Begründung eines guten Fingersatzes beiträgt. — In Beziehung auf das Spielen an und für sich unterscheidet der Verfasser sehr richtig: abspielen, einstudiren und vortragen, und sagt darüber viel Treffendes.

§ 2. Stufenweiser Entwickelungsgang.

Der Verfasser benennt hiebei acht Momente, nämlich 1) die Folge, 2) den Takt, 3) das Notentreffen, 4) den Fingersatz, 5) die Verbindungen, 6) die Sicherheit, 7) die Fertigkeit und 8) den Ausdruck, deren jedem besondre Betrachtungen gewidmet werden, welche von seiner Einsicht und Erfahrung das beste Zeugniss geben.

Die zweite Abtheilung behandelt den Lehrgang im Allgemeinen, und zwar:

1) „über den einzuschlagenden Weg bei jedem Schüler, nach der Stufe, die er schon erreicht hat."

Es wird ausdrücklich gesagt, dass „die vorstehenden Vorschriften nicht zur Anwendung bei ersten Anfängern bestimmt sind, sondern für solche, die mit einigen Anlagen begabt, ungefähr anderthalb oder zweijährigen Unterricht genossen und dabei vorzüglich die Anfangsgründe der Musik recht inne haben." Allein wir müssen es bedauern, dass der Verfasser nicht auch für den ersten Unterricht seine Ideen und Beobachtungen mitgetheilt hat. Ist nicht dieser gerade der wichtigste, und weiss etwa Herr B. nicht, was es sagen will, einen von Anfang an irre geleiteten Schüler auf die rechte Bahn zu bringen? Oder vielmehr, sagt er es nicht selbst gleich hinterher?

2) Gang der Lehrstunde.
3) Selbstübung.
4) Wahl der Musik (stücke).

Der Verfasser dringt mit Recht auf die Benutzung „wahrer Musik." Wenn nun jeder Lehrer auch wüsste, welche von den tausend und aber tausend Klavierstücken zur wahren Musik zu rechnen sind. Gewiss wäre es desshalb ein verdienstliches Unternehmen, wenn irgend ein mit den Kompositionen für das Pianoforte wohl vertrauter und im Unterricht erfahrner Musiker eine methodisch, d. h. nach steigender Schwierigkeit der Ausführung und Auffassung geordnete Anthologie wahrhaft guter Klavierstücke veranstaltete und mit instruktiven Bemerkungen begleitete, oder wenn dies nicht angehen sollte, wenigstens ein Verzeichniss davon entwürfe und auf öffentlichem Wege mittheilte. Wie sehr müsste damit nicht denjenigen Lehrern gedient sein, welche keine Gelegenheit haben, sich mit einer grössern Anzahl der vorhandenen Klavierstücke bekannt zu machen und bloss *deshalb*, wenn es ihnen auch nicht an richtigem Urtheil fehlt, nicht immer nach dem Zweckmässigsten greifen. Hätte nicht Hummel in seiner grossen Klavierschule dies berücksichtigen sollen?

5) „Ueber die Anwendung des Erlernten, im öffentlich Spielen oder im häuslichen Zirkel."
6) „Entwickelung der Gründe, worauf alle diese Vorschriften sich stützen" und
7) „Ueber Mechanismus."

Auch über diese, so wie die unter 2) und 3) angeführten Gegenstände finden sich manche gute und treffende Bemerkungen, wenn auch nicht gerade erschöpfend und nicht immer mit logischer Genauigkeit des Ausdrucks. Ref. nimmt deshalb keinen Anstand, das Schriftchen jedem Musiklehrer, auch dem Erfahrenen und Umsichtigen, angelegentlich zu empfehlen.

Angehängt sind mehrere Abhandlungen zur Kenntniss und richtigen Behandlung des Fortepiano's, ausgezogen aus der kleinen Schrift von Dieudonné und Schiedmayer, so wie mehrere Anleitungen zum Stimmen, nach Asioli,

A. E. Müller, C. Czerny und Dieudonné und Schiedmayer, und zwar von den drei erstgenannten insbesondre über die gleichschwebende Temperatur, von den beiden letztern mehr über das Mechanisch-Technische. B—n.

Deux thèmes de Fr. Schubert, variés pour le Piano seul par Joseph Czerny. Oe. 62. Nr. 1 u. 2. J. Czerny in Wien.
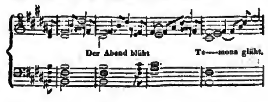
Leichte — Figurirungen in herkömmlicher Weise; wären's Verse, sie könnten im neuesten Musenalmanach stehn unter den orientalischen Gedichten. Ständen sie im Musenalmanach, so schonte man sie mit Stillschweigen, und schonte man sie gutmüthig, so wären die — Dichter über die Hintenansetzung nicht zu beruhigen. O arge Welt! Jeremias Stossseufzer.

Marche militaire pour le Pianoforte par L. v. Beethoven. Oe. posthume. Wien bei Joseph Czerny.

Rüstig, keck, heiter und ohne alle Prätension, mehr zu sein als ein Parademarsch. Im Trio erkennt man, dass auch die Lärminstrumente nicht zu ewiger Betäubung, sondern sparsamer und karakteristisch angeordnet sein mögen.

1. Sechs Gedichte für eine Singstimme mit Pianoforte,
2. Der Sänger, Ballade von Göthe, — beides von F. Schubert. Wien bei J. Czerny.

Von Zeit zu Zeit ziehen die Lieder eines wiener Sängers, heiter und klar und anspruchslos wie Lerchengesang durch die musikalische Luft und erfreuen und — werden vergessen. So war es vor einigen Jahren mit Krenzer, so ist es noch jetzt mit Schubert. Nicht ein tieferer Geist, wohl aber ein musikalischer Sinn regt sich in dieserlei Gesängen; man könnte sie mit einem holdanmuthigen Anklang aus einem der vorliegenden Lieder karakterisiren:



Lied an die Liebe — vergebliche Warnung — an die Liebenden. Von Donat Müller. Kranzfelder in Augsburg.

Drei Gedichte des Königs von Baiern, gefällig in Musik gesetzt.

Berichte.

Ueber den gegenwärtigen Zustand des Musikwesens in London.

(Fortsetzung.)

Bei der Betrachtung über die Tonkunst eines Landes zieht die Oper vor Anderm den Blick auf sich, weil die Mehrzahl der europäischen Völker eine National-Oper haben. Jedermann weiss, dass die italienische, die französiche, die deutsche Oper jede ihre Physiognomie hat, an der man sie augenblicklich erkennt ungeachtet der Verkleidungen, die bisweilen Uebersetzer, Appreteur und andre Spekulanten über sie werfen. — Giebt es auch eine englische Oper? Und, wenn nicht: ist eine Aussicht da, dass sie einst existire? — Ehe darauf geantwortet werden kann, muss man einen Blick auf die Einrichtung der Londoner Theater werfen.

Wie in andern Unternehmungen, so überlässt auch hier die Regierung Erhaltung und Förderung des Theaters dem Interesse der Privatpersonen. Keine Einschränkung für die Unternehmer, keine Theaterzensur, kein Kommissair, keine Wachtkosten, keine Armenabgabe (wenn sie nicht etwa auf der Miethe des Saals ruht, wie auf jedem andern Besitz) aber auch keine Hülfe, keine Unterstützung. In einem Lande, wo zweimal wöchentlich ein unmässig grosses Journal bloss mit den Bankerott-Anzeigen aus der Hauptstadt angefüllt wird, fällt es kaum in die Augen, wenn ein Theaterunternehmer zu Grunde geht, oder vielmehr, wenn er die auszieht, die thöricht genug ihm ihr Geld anvertraut haben; nach ihm, heisst's, wird ein Andrer kommen, und so wird's immer fort gehen.

Uebrigens darf man nicht meinen, dass die Theaterunternehmungen in England vollkommen frei gegeben sind; es bedarf dazu einer vom Lord-Kanzler zu lösenden Erlaubniss, und die Zahl der Bewilligungen ist durch den Willen des

Königs bestimmt. Als Georg IV. noch Prinz-Regent war, versprach er den Unternehmern von Drury-Lane und Kovent-Garden, dass während der Dauer ihres Privilegiums kein andres englisches Opernbeater entstehen solle. Diesem Wort will er getreu bleiben, und alle Versuche mächtiger und eifriger Kunstfreunde, einer wirklichen National-Oper Eingang zu verschaffen, sind daran gescheitert. Erst in 15 Jahren werden die Privilegien jener Theater erlöschen, und schwerlich wird bis dahin ein andres eröffnet werden dürfen.

Die Zahl der Londner Theater kommt der der Pariser gleich. Die vier vornehmsten sind: die italienische Oper (King's Theatre) Drury-Lane, Covent-Garden und die englische Oper. Die vornehme Welt, von der allein der Unterhalt der londner Theater ausgeht, besucht bloss die italienische Oper; mehrere Ursachen, von denen später die Rede sein wird, bewirken diesen ganz ausschliesslichen Vorzug.

Das alte Opernhaus, welches sonst auf Haymarket stand, brannte 1789 gänzlich ab. Der Der Eigenthümer, Taylor, baute es auf seine Kosten wieder, eröffnete es unter günstigen Umständen und übertrug die Verwaltung des Unternehmens einem gewissen Waters. Eine Reihe von Streitigkeiten und Prozessen zwischen beiden endigte mit Waters Ruin. Taylor trat an seine Stelle, war aber weder geschickter noch glücklicher. Alle ersinnlichen Quellen wurden eröffnet und erschöpft für den stets wachsenden Ausgaben-Etat des Theaters; endlich musste er es als bankerott aufgeben. Im Jahr 1814 trat Waters, unter Verantwortlichkeit des Banquiers Chambers, wieder an das Ruder; auch diese Unternehmung endigte sich, wie die frühern, 1820 mit dem Ruin beider. Ein Jahr darauf unterwand sich der Buchhändler Ebers der Fortführung dieser Unheilsbühne, und erhielt sie sieben Jahre nach einander. Die Frucht seiner Verwaltung war ein Verlust von 50,000 Pfund Sterling.

So viel Schiffbrüche hätten jeden von dem Gedanken auf diese Spekulation zurückschrecken sollen. Keineswegs. Laporte, ein Mann von Einsicht und Sachkenntniss in der Theater-Verwaltung: trotz allen Gefahren eines so schwankenden Unternehmens, und — trotz der ungeheuren Lasten, die ihm obliegen, weiss er noch daraus Vortheil zu ziehen. Seine Ausgaben (einschliesslich des Miethzinses von 13000 Pfund Sterling für 6 Monate) belaufen sich auf 42000 Pfund (also etwa 294000 Thaler.) Die sichere Einnahme der vorigen Saison für bestellte Logen betrug 3500 Pfund; folglich mussten an der Kasse 7000 Pfund eingenommen werden, und zwar in 50 Vorstellungen (mehr finden nicht statt) — macht für jeden Abend 980 Thaler. Nach dieser Berechnung ist es klar, dass an eine Vergrösserung der Einnahme nicht füglich zu denken ist und das ganze Bestreben des Unternehmers darauf gerichtet sein muss, die Ausgabe möglichst zu beschränken. Gleichwohl kann er sich nur dadurch eine reichliche Subscription verschaffen, dass er eine Liste der gewonnenen Sänger vorlegt und mit seinem Personal das Interesse seiner Kunden zu ködern weiss. Er braucht also Talente von Ruf, und die müssen überall theuer honorirt werden. Kann er nun hier keine Ersparniss machen, so muss er sie da bewerkstelligen, wo sie das Publikum nicht gleich gewahrt: Orchester, Dekorationen, Maschinen, Chöre, Kostüm, Statisten, Gehülfen, Bureaux — *daran übt er* sein Sparsystem. Dass Laporte mit Einem Kassenbeamten fertig wird, wo Millionen rouliren, dass er, für die Legion von unnützen Dienern, Kommis, Kontrolleuren, Logenschliessern an andern Theatern, genau nur so viel Leute hält, als unumgänglich nöthig sind; dass den Machinisten, Dekorateurs, Schneidern und wie alle die Blutsauger der Theater heissen, die Zügel kurz gehalten werden: wer wollte das nicht gut heissen? Aber nun kommt das Uebel. In der Nothwendigkeit, die Zahl der Choristen möglichst zu beschränken (bei einem übergrossen Theater) und die Angestellten mit 100 Thlr. für 50 Vorstellungen abzufinden, kann nur ein sehr schwacher Chor aufgestellt werden; um so unbefriedigender, je weniger Fleiss (bei der Abwechselung des Repertoirs) auf das Einstudiren und die Proben verwendet werden darf. Noch übler steht es um das Orchester. Ausserdem, dass es schwach besetzt ist, knüpft auch keine erwünschte Lage die Angestellten an ihren Posten. Daraus folgt, dass der Direktor oder Orchesterchef nicht mit

Strenge auf guten Dienst dringen dürfen; sie würden jeden Augenblick Gefahr laufen, sich von der Hälfte ihrer Leute verlassen zu sehn, denen es bei Konzerten und durch Stundengeben an Ersatz für ihr verlornes Amt nicht fehlen kann. Daher sind denn die Proben schlecht, die Ausführung vernachlässigt, die Sänger verderben sich an der schlechten Begleitung, und der Geschmack des Publikums, das nie etwas wahrhaft Gutes hört, bleibt unausgebildet. Dies ist das Grundübel des londner Musikwesens.

Allein was vermag ein Theaterunternehmer dagegen! Die Anstellungen in seinem Chor und Orchester werden gleichgültig angenommen und gleichgültig aufgegeben, weil sie keinen Vortheil gewähren. Um sie zu verbessern, müsste er seinem Interesse schaden, ja sich dem gewissen Untergang aussetzen. Mit einem Wort: die Verfassung der italienischen Oper in London ist von Grund aus schlecht; denn sie setzt Glanz und Förderniss der dramatischen Musik in Widerstreit mit dem Privat-Interesse des Unternehmers. Es ist eine alte Erfahrung: jede Unternehmung für das Vergnügen des Publikums *) und die Förderniss der Kunst ist geldverzehrend. Da aber dergleichen ihr Sittlich-Gutes haben, so muss die Regierung sich selbst ihnen unterziehen, oder die sich daran wagenden Privatpersonen unterstützen. Versteht sich, dass hier nur von solchen Unternehmungen die Rede ist, die noch ein höheres Interesse neben dem privaten haben. — Und hierbei war noch nicht von der Habgier so vieler Theaterunternehmer die Rede, die Kunst, Sittlichkeit und endlich sich selbst verderben.

Manch andre Uebelstände hängen sich der italienischen Oper in London an, Folgen der gar zu kurzen Musikzeit. Man könnte diese einen Markt, oder ein Lustlager der höhern Klassen nennen, denn in der That währt sie nicht über $3\frac{1}{2}$ Monat. In dieser kurzen Zeit muss alles geschehen; da bietet die vornehme Welt, die zwei Drittel des Jahres auf dem Festlande oder ihren Gütern zubringt, den Künstlern und allen Spekulirenden guten Fischzug; da muss für das ganze Jahr erworben werden; und nirgends braucht man mehr, als in London. Die Konzerte häufen sich über alle Vorstellung; jeder hält sich dazu berufen; wer durch sein eignes Talent nicht anziehen kann, erkauft sich fremdes zur Lockspeise. In zwei Monaten zählte man im vorigen Winter über achtzig Konzerte, an manchem Tage drei, vier. Die meisten Sänger des italienischen Theaters sind dazu mit 15, 20 Guineen engagirt. Rechnet man dazu die musikalischen Soireen in Privathäusern, so hat man eine ungefähre Vorstellung von dem Wirbelwind von — schlechter Musik, in dem man einige Monate hier lebt. Diese Konzerte und Gesellschaften, auf der einen Seite ein Hauptköder für die Sänger, sind auf der andern eine Todeswunde für den Unternehmer des italienischen Theaters und für die gute Musik. Die Gesellschaften ziehen sich stets tief in die Nacht hinein; man kann nicht früh aufstehen, folglich kann keine Probe vor 12 Uhr beginnen. Um 2 Uhr fangen aber schon die Konzerte an. Man ist vielleicht bis zum ersten Finale gekommen; aber die Modesängerin, der Tenorist oder erste Bassist wird seine 20 Guineen nicht im Stiche lassen. Er fährt ins Konzart; der Direktor mag schreien, mag alle Ueberredungskünste aufbieten, mag betheuren, dass das Stück noch nicht gelernt ist, dass man morgen umwerfen wird — „Mein Herr, ich weiss meine Partie.“ — Gut, aber Mad. X. weiss die ihrige nicht! — „So mag sie sie lernen.“ — Aber das Orchester kennt noch kein Tempo! — „Es muss studiren.“ — Aber wie kann es, wenn Sie weggehn! — „Das ist nicht meine Sache; ich wiederhole Ihnen, dass ich meine Rolle weiss, mehr haben Sie nicht von mir zu fodern.

Abends giebts eine andre Noth. Es soll das Repertoir gemacht werden. Der Direktor, so theuer er auch seine Künstler erkauft, schmiegt sich demüthigst aus einer Loge in die andre, um mit der Oper zugelassen zu werden, die er wünschen muss. Die Abonnenten verlangen „Othello.“ Aber Mad. X. wird um Mitternacht, was weiss ich bei welchem Lord singen; Desdemona würde sie zu sehr ermüden, sie will nur als Cenerentola auftreten. Der Direktor hat gut reden, dass er seine Einnahme verliert,

*) Wer dem Publikum dient, ist ein armes Thier;
Er quält sich ab, Niemand bedankt sich dafür.
Göthe.

die Sängerin ist unerbittlich. Freilich, ihr Kontrakt verpflichtet sie, jede ihr zukommende Rolle bei 20000 Thlr. Strafe zu übernehmen. Der Direktor kann klagbar werden, und es leidet kein Bedenken, dass er nach Verlauf eines Jahres den Prozess gewonnen haben wird. Aber von dem Moment an, wo er die Klage einreicht, wird das Engagement gebrochen, die Sängerin tritt nicht mehr auf, die Subscribenten, welche nur unterzeichnet haben, um sie zu hören, brechen dem Direktor den Stab, das Haus steht leer, der wackere Mann ist ruinirt, und wenn er das Urtel in Händen hat, sitzt die Dame, die ihn gestürzt, in Neapel oder Madrid.

Die Vervielfältigung der Benefiz-Vorstellungen ist ein zweiter Grund des Verderbens. Diese, ein Theil der den Sängern zugestandenen Bezahlung, folgen sich fast ununterbrochen jeden Donnerstag. Jede verlangt eine im laufenden Jahr nicht vorgestellte Oper; folglich die Unmöglichkeit, mehr als zwei, drei Mal zu probiren. Man kann sich leicht vorstellen, was bei einem solchen über's Kniebrechen herauskommt. So wurde diesmal zum Benefiz der Malibran Figaro in den Grund gespielt. Es war unerhört. Kein einziger wusste seine Rolle, man schien zu wetteifern, wer die meisten Fehler machen könne. Was that's? Madame Malibran war Susanne, Madame Sontag die Gräfin, Donzelli der Graf und Pellegrini Figaro. Mozart? — Mit einigen guten Proben hätte die Oper Wunder gethan; aber „man hat keine Zeit," ist hier die Antwort. Und das Publikum? Nun das applaudirte pflichtschuldigstermaassen; denn Mad. Malibran war Susanne, Mad. Sontag die Gräfin, Donzelli der Graf und Pellegrini Figaro. Was will es mehr? (Fortsetzung folgt.)

Kirchenmusik in Berlin.

Die Würde der Töne,

Oratorium von Julius Schneider.

Am 28. d. M. fand in der Garnisonkirche eine Musikaufführung durch den Organisten Herrn Hansmann statt, die für Berlin ein doppeltes Interesse hatte. Nämlich mit ihr beging das Institut des Herrn Hansmann ihr 25 jähriges Jubileum. Im Jahre 1803 stiftete Herr Hansmann den Verein und zwar für den Zweck, die kirchliche Feier des Gottesdienstes durch Musik zu erhöhn. Da der Verein sich nach und nach vergrösserte, so fasste der Stifter desselben den Entschluss, eine öffentliche Musikaufführung zu einem milden Zwecke zu veranstalten; dies geschah auch, und zwar in der Louisenkirche. Herr Hansmann führte eine Kantate mit Orgelbegleitung, von dem Herrn Musikdirektor Rungenhagen komponirt, auf. Die Zeit der Aufführung fiel gerade in die unglückliche Kriegs-Epoche, weshalb die Einnahme, die zum Besten der verwundeten Krieger bestimmt war, nicht sehr gross war. Herr H. liess sich aber dadurch nicht abschrecken, sondern führte einige Zeit später den „Tod Jesu," v. Graun auf. Diese Aufführung fand die regste Theilnahme, und ihr folgten alljährlich neue. Die Einnahme wurde jedesmal milden Stiftungen überwiesen, so dass mehrere Stiftungen so zu sagen eigentlich nur Herrn Hansmann ihr Bestehen zu danken haben. Die Summe der reinen Einnahme der vom Herrn Hansmann veranstalteten Konzerte beläuft sich nach amtlichen Berichten über 18000 Thaler! Wer kann sonst noch sagen, dass er *so viel für* die Armen gethan habe? — Wie manche Thräne des Schmerzes hat er in Thränen des Dankes umgewandelt! — Dies Bewusstsein muss ihm der schönste Lohn seiner vielfachen Mühen und Bestrehungen sein. — Ein sehr grosses Verdienst hat sich Herr Hansmann noch für die Kunst erworben, indem er die Kompositionen des berühmten Herrn Kapellmeister Schneider aus Dessau hier in Berlin durch die öffentlichen Aufführungen bekannt gemacht hat; wenn er es nicht gethan hätte, so würden wir vielleicht kein einziges Werk dieses talentvollen Komponisten hier gehört haben. Mit Recht kann daher Ref. behaupten, dass der Herr Kapellmeister Schneider dem wackern Herrn Hansmann einen grossen Theil seines Ruhmes und seiner Verehung zu danken hat. — Die Mitglieder des Vereins und viele andre Musiker feierten nach der Aufführung der Musik durch ein Festmahl die 25 jährige Dauer desselben, und empfingen den Stifter, den Herrn Hansmann mit einer zu diesem Zwecke von dem Herrn Julius

Schneider, dem Komponisten der am Nachmittag aufgeführten Kantate, komponirten Gesange; nach diesem wurde dem Herrn Hansmann von Seiten der Stadt das Diplom als Ehrenbürger Berlins überreicht. Bei Tische wurden noch mehrere zu diesem Zwecke komponirten Gesänge ausgeführt und dem Herrn Hansmann von den Mitgliedern des Vereins ein sehr schöner silberner Pokal als Beweis der Dankbarkeit und Hochachtung überreicht. Unser allgeliebter Monarch, der alles Gute und Edle schätzt und belohnt, hat schon früher durch die Uebbrschickung des allgemeinen Ehrenzeichens dem würdigen Manne seine Anerkennung bewiesen, und auch jetzt wieder durch ein sehr huldvolles Handschreiben, sowohl den Stifter als auch sämmtliche Mitglieder des Vereins zu beehren geruht. — Möge der edle Mann noch lange für die Kunst und für seine edlen Zwecke leben, und mögen seine Tage in ungetrübter Heiterkeit vorübergehn! Die an diesem Tage aufgeführte Kantate: „Würde der Töne" war von einem talentvollen Schüler des Herrn Musikdirektor Kleins, dem Herrn Julius Schneider komponirt. Ref. kann nach einmaligem Hören nicht eine ins Einzelne gehende Beurtheilung liefern, er behält sich daher vor, dies nach Ansicht der Partitur zu thun; nur sei erwähnt, dass diese Komposition als erstes grösseres Werk sehr lobenswerth war, indem namentlich der Styl fast immer edel und der Kirche angemessen war. Die Aufführung war im Ganzen ziemlich gelungen, doch erfreute sich dieselbe keines grossen Auditoriums, was sowohl an der schlechten Witterung als auch an der zu kurz vorhergegangenen Anzeige der Aufführung und der Unbekanntschaft des Komponisten lag.

G.

Berlin, den 23. Oktober.

Der Wasserträger.

(Herr Stromeyer als Michels.)

Nemo ante mortem beatus! konnte man heut in Cherubini's Seele ausrufen, wenn man jener Zeit gedachte, wo „les deux journées" zuerst in Paris erschienen. Der würdige Künstler hat nachher noch manchen glänzenden Tag gefeiert, und ist jetzt noch der Gegenstand allgemeiner Verehrung in ganz Europa und scheuen Respekts für die pariser Tonkünstler; auch wird ihm die Fülle von Glücksgütern, die das Alter behaglich machen, nicht abgehn. Und doch muss er wie auf den schönsten Jugendfesttag über alles Spätere hinweg auf jenen Abend der ersten Aufführung zurückblicken. Er fiel in jene Zeit, wo die französische Nation an der Idee der Freiheit zu neuem Leben erwacht war, verjüngt und veredelt sich fühlte, noch fern von jenen Ausschweifungen allgemeiner Selbstverzweiflung und Anfeindung sich nach Vergangenheit und Zukunft sicher zu fühlen begann. Da waren es nun vor allem jene Anklänge und Anspielungen des Gedicht — die Beschwerden gegen die höchste Regierungsgewalt Mazarin's, gegen das fremde Militair, das die Pariser zähmen sollte, die Verfolgung der Parlamentsglieder, die sich der Volksrechte angenommen: welche einen Enthusiasmus erregten, der auf das Kunstwerk überging und sich wie ein elektrischer Funke über ganz Europa von Punkt zu Punkt fortpflanzte. Ein Beifallsdonner, ein leidenschaftliches Tosen, wovon man selbst in Paris kein Beispiel hatte — in Deutschland kaum eine Vorstellung — krönte und verschlang jedes Wort, und der Komponist selbst war durch diese Beifallswuth so hingerissen, dass er die Sprache verloren zu haben schien und nur: Ah ça frappe! aus der kochenden Brust hervorstossen konnte. So erzählen Augenzeugen.

Dieses stoffartige Interesse und manch andrer Grund der Vorliebe Frankreichs konnte nicht auf Deutschland übergehen. Was kümmerte den ruhigen deutschen Bürgen der Kampf der Staatsgewalten, die in seiner Heimath unter sich und mit ihm einig und friedlich waren? Uns ist die Fabel des Wasserträger eine Rettungsgeschichte, wie fast die Mehrzahl unsrer ernstern Opern. Uns ist selbst ein Theil der Komposition, nämlich die Kouplets, nicht von der gewohnten Beliebtheit, die die Franzosen dafür hegen; an und für sich ist diese Kompositionsgattung nicht geeignet Arien und Ensembles der Oper zu ersetzen; sie ist mehr Gelegenheitsmusik als unmittelbarer Ausdruck der Empfindung, dramatische Sprache. Wie innig, wie lieblich und tüchtig demungeachtet Cherubini's Arbeit ist, beweiset die Vorliebe,

die sie sich bis jetzt neben Beethovens, Webers und andern neuern Schöpfungen erhalten hat.

Auch heute war das Haus (mit Ausnahme der Ranglogen) gut besetzt, so sehr auch unser Publikum durch die neuern Glanz- und Effekt-Opern verwöhnt sein könnte. Nur bei einigen Darstellenden waren Spuren dieser Verwöhnung sichtbar. Vornehmlich muss dies von Madame Schulz gesagt werden. Welch ein Aufwand von Leidenschaftlichkeit, von Weinerlichkeit, Schluchzen und Jammern! Nicht die junge, edle Gattin eines hochherzigen Mannes in den ersten Tagen der Bedrängniss, eine durch alle Schulen des Leidens und der Schmach Gejagte und Erniedrigte sah man vor sich; statt eines einheitsvollen Gesanges vernahm man einzelne zerrissene Phrasen — und nur wenige grosse, wahrhaft grosse Züge erinnerten an das künstlerische Vermögen und an frühere Leistungen der Sängerin in derselben Rolle. Es hängt nur von ihrem Willen ab, sich selbst zu erkennen und zu der edlern Wahrheit zurückzukehren; die Kräfte fehlen ihr nicht.

Unter den übrigen Darstellenden verdiente Herr Stümer und Herr Bader Auszeichnung, so wie der Gast, Herr Sromeyer durch seine ruhige heitere Haltung. S. K.

Notizen.

(Musikalische Ehren.) Herr Elsner, der Rektor des musikalischen Konservatoriums in Warschau, der zur Krönungsfeierlichkeit daselbst eine Choral-Musik komponirt hatte, erhielt dafür von Sr. Majestät, dem Kaiser von Russland, eine kostbare goldne Dose zum Geschenk. Die Sängerin Meyer und der Sänger Teichmann, welche während des Krönungsmahles eine Solo-Partie ausgeführt hatten, erhielten erstere ein Paar brillantne Ohrringe, letzterer einen Brillant ring. — Die deutsche Operngesellschaft in Brüssel, welche im Theater gleich bei ihrer ersten Darstellung ein so unglückliches Furore gemacht hatte, hat bei Sr. Maj. dem Könige selbst, vor dem sie zu singen die Erlaubniss erhielt, mehr Glück gemacht. Für einige Gesangpartien aus Beethovens „Fidelio" wurde der Prima Donna der Gesellschaft ein Armband von Brillanten zugestellt, der Tenorist und Bassist erhielten kostbare Brillantringe.

(Musikfest zu Birmingham.) Die ausserordentlichen Vorbereitungen und Anstalten, die seit längerer Zeit in jedem Departement zu diesem unter der besondern Protektion des Königs angekündigten Musikfeste getroffen werden, lassen von demselben den glänzendsten Erfolg versprechen. Einige neue Kompositionen grosser Meister sollen daselbst zum ersten Mal zur Aufführung kommen, wie auch das Orchester aus einer Auswahl ausgezeichneter londoner Musiker bestehen wird. Hr. Kramer übernimmt die Leitung der Morgenkonzerte in der St. Philipps-Kirche; Hr. Weichsel wird dagegen die Abendkonzerte im Theater dirigiren. De Beriot macht einer ehrenvollen Einladung gemäss eine eigne Reise vom Kontinent hinüber, bloss zu dem Zwecke, auf dem Birminghamer Musikfeste zu spielen. Die Einnahme ist zur Unterstützung des Fonds des General-Hospitals bestimmt.

(Aus Rom.) Auf dem Teatro Valle fand die junge und talentvolle Prima Donna Almeria da Manzocchi in Fioravanti's „Contessa di Fersen" ausserordentlichen Beifall, welchen sie eben so sehr den Reizen ihrer Jugend und Schönheit, als einer lieblichen Stimme, guten Schule und gefälligen und guten Manier verdankt. — Im Verlauf des vergangnen Winters hatte das hiesige „Tribunale di Commercio" das Gesetz ergehen lassen, dass ein Sänger, im Fall er erkranke, nicht berechtigt wäre, für die Zeit, wo er zu Theaterleistungen untauglich gewesen, Gage zu fodern. Die Sänger appellirten gegen dieses harte und ungerechte Gesetz an das „Tribunale della Sacra Rota," welches durch ein Dekret vom 12. Janunr 1829 die alte Sitte wieder herstellte, wonach ein Sänger auch während seines untauglichen Gesundheitszustandes salarirt wird. Die Freude der ganzen kirchenstaatlichen Sängergenossenschaft war, wie man denken kann, darüber nichts weniger, als moderat. Man schrieb zur Feier des Ereignisses eine General-Heiserkeit auf vier Wochen aus.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandulng.

(Hierbei der litterarisch,- artistisch,- musikalische Anzeiger Nr. 12.)

Verzeichniss von Musikalien,

welche
bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No 34. zu haben sind.

No. 12. Den 31. October 1829.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, dem Berliner Conversations-Blatte, und dem Freimüthigen beigelegt.

Neue Musikalien

im Verlage
des

BUREAU DE MUSIQUE

von

C. F. Peters in Leipzig.

Zu haben in allen Musikhandlungen. (In Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.)

Michaelismesse 1829.

Für Saiten- unb Blas-Instrumente.

Crusell, B., Concerto pour la Clarinette avec accomp. de gr. Orch. Op. 11. 2 thlr. 25 sgr.

Dotzauer, J. J. F., 12 Exercises faciles pour le Violoncelle seul. Op. 107. 15 sgr.

— — — — Variations sur une Valse favorite pour le Violoncelle avec acc. de 2 Violons, Alto et Basse. Op. 109. 22½ sgr.

— — — — do. do. do. avec Pianoforte. 17½ sgr.

Kalliwoda, J. W., Concertino pour le Violon avec acc. de l'Orchestre. Op. 15. 2 thlr. 10 sgr.

— — — — do. do. do. avec Pianoforte. 1 thlr.

— — — — Seconde Sinfonie à grand Orchestre. Op. 17. 4 thlr.

Lindpaintner, P., Ouverture du Ballet: Joko le Singe du Brésil à grand Orchestre. Op. 65. 2 thlr.

— — — — la même pour Musique milit.. 1 thlr. 20 sgr.

Meyer, C. H., Neue Tänze für Orchester. 27ste Samml. 1 thlr. 10 sgr.

Spohr, L. Faust, Opéra en deux Actes pour 2 Violons, Viola et Violoncelle, arr. par H. A. Praeger. Acte I. 2 thlr. 15 sgr.

— — — — Acte II. . . . .

— — — — Concerto in modo di Scena cantante per il Violino, accomodato per il Flauto con acc. d'Orchestra da C. G. Belcke. 2 thlr. 20 sgr.

— — — — do. do. con. acc. de Pianoforte. 1 thlr.

Walch, J. H., Neue Tänze für Orchester. 12te Sammlung. 1 thlr. 10 sgr.

Für Pianoforte mit und ohne Begleitung.

Cramer, J. B., Practische Pianoforte-Schule. 2te Auflage. 1 thlr.

— — — — Supplement à sa célèbre Methode pour Pianoforte. Consistans en Morceaux expressement composés et arrangés d'une manière nouvelle, precedé chacun d'un petit Prelude doigté. 1 thlr.

— — — — Etude p. Pianof. en 42 Exercices doigtés dans les différens tons. Calculés pour faciliter les progrès de ceux qui se proposent d'etudier cet instrument à fond. liv. 1. 2. (Edit. nouv.) à 1 thlr.

— — — — Suite des Etudes p. Pianof. en 42 Exercices doigtés. (Calculés etc.) Op. 2. Cah. 1. 2. (Edit. nouv.) à 1 thlr.

Hünten, François, Air italien, varié pour le Pianoforte. Op. 33. 15 sgr.

— — — — Variations à quatre mains pour le Pianoforte, sur un Thème de Händel. Op. 34. 17½ sgr.

— — — — Rondoletto à quatre mains pour le Pianoforte, sur une Polonaise de Tancrède. Op. 35. 15 sgr.

— — — — Cavatine favorite de l'Opera: Il Pirata de Bellini, variée à quatre mains. Op. 36. 20 sgr.

— — — — Marche militaire pour le Pianoforte à quatre mains. Op. 38. 17½ sgr.

— — — — Air tyrolien, varié pour le Pianoforte. Op. 38. 15 sgr.

— — — — Choeur de l'Opera: les deux nuits de Boieldieu varié pour le Pianof. à 4mains. Op. 39. 20 sgr.

Kuhlau, F., Variations concertantes sur l'Air de l'Opéra: le Colporteur de Onslow „Pour des filles si gentilles" pour le Pianoforte et Flûte. Op. 94. 25 sgr.

Kulenkamp, G. G., Grandes Variations sur la Marche d'Elise de l'Opera: Mosé de Rossini, pour le Pianoforte avec acc. de l'Orch. Op. 27. 2 thlr. 15 sgr.

— — — — do. do. do. av. Quatuor. 1 thlr. 20 sgr.

— — — — do. do. do. sans Accomp. 1 thlr.

Meyer, C. H., Neue Tänze für Pianoforte. 27ste Sammlung. 22½ sgr.

Potpourri pour le Pianoforte sur des Thêmes de l'Opera: Vampyr de P. Lindpaintner, arrangé par F. Mockwitz. 25 sgr.

Ries, F., Sixième Sinfonie. Op. 146. arr. à quatre mains pour le Pianoforte par F. Mockwitz. 1 thlr. 20 sgr.

Schmitt, A., Huit Etudes pour le Pianoforte. 12me Livr. des Etudes. 1 thlr.

— — — — Ouverture Op. 36. arr. p. l. Pianoforte. 15 sgr.

— — — — la même à quatre mains. 22½ sgr.

Walch, J. H., Neue Tänze f. Pianof. 12te Samml. 22½ sg.

Für Gesang mit Begleitung.

Ries, F., Die Räuberbraut, Oper in drei Acten. Vollständiger Clavier-Auszug vom Componisten, Text italienisch und deutsch. Op. 156. 7 thlr. 15 sgr.

Verzeichniß von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 12. Den 31. October 1829.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

In unserem Verlage erscheint mit Anfang des nächsten Jahres:

Archiv für Geschichte und Literatur. Herausgegeben von Fr. Chr. Schlosser. Geh. Hofrath und Professor in Heidelberg und D. Bercht in Frankfurt a. M.

Geschichte der europäischen Menschheit im Mittelalter von A von Tillier. 4ter Theil.
Der 2te und 3te Theil sind so eben an alle Buchhandlungen versandt worden. Preis alle 4 Thle. 6 Rth.
Frankfurt a. M. im October 1829

Brönner'sche Buchhandlung.

Hannover, im Verlage der Hahn'schen Hof-Buchhandlung hat so eben die Presse verlassen:

R[illegible] de Janeiro

[illegible] le es ist.

Beiträge zur Tages- und Sitten-Geschichte

der

Hauptstadt von Brasilien,

mit vorzüglicher Rücksicht

auf die Lage des dortigen deutschen Militairs,

von

C. Schlichthorst,

ehemal. Kaiserlich Brasilianischem Officier.
8. carr. 2 Rthlr.

Bei der zunehmenden Wichtigkeit Brasiliens in politischer und merkantilischer Hinsicht, darf das obige Werk bei jedem Gebildeten eine um so günstigere Aufnahme erwarten, da es solche Seiten behandelt, die noch wenig berührt wurden, so daß der Herr Verf. durch seine lebhaften, freimüthigen und höchst unterhaltenden Schilderungen — die Frucht eines zweijährigen Aufenthaltes in Brasilien — ein gelungenes treues und ausgeführtes Bild des öffentlichen und Privat-Lebens, und des ganzen Cultur-Zustandes des brasil. Volks, besonders in Bezug auf die Hauptstadt darstellt —

Vorzüglich interessant sind folgende Abschnitte des Werks: Die Stadt und der Hof von Rio Janeiro. — Südliches Leben. — Brasilierinnen und Fremde. — Kirche und Welt — Südamericanische Promenaden. — Rückblicke auf die neueste Geschichte von Brasilien 2c. — Außerdem hat der Herr Verf. auch seine eigenen Reise-Begebenheiten und Schicksale sehr unterhaltend geschildert.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben. (In Berlin, in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

Vielliebchen.

Historisch-romantisches Taschenbuch für 1830.

von A. v. Tromlitz.

3ter Jahrgang mit 8 Kupfern.
432 Seiten in elegantem gepreßten Einband. Preis 2 Thlr.

Dieses Taschenbuch, welches sich wegen seines Inhaltes und seiner geschmackvollen Ausstattung des ungetheiltesten Beifalls erfreute; wird sich auch in diesem Jahre, wo es noch mit erhöhter Eleganz erscheint, zahlreiche Freunde erwerben. Der Autor, dessen interessante Novellen besonders vom schönen Geschlechte so gern gelesen werden, giebt in diesem Jahrgange wiederum 3 Erzählungen, welche die anziehendste Lectüre gewähren und unter sich eine willkommene Verschiedenheit darbieten. Sie heißen:

Die Belagerung von Candia.
Julia Gonzaga
Die Vierhundert vor Pforzheim. —

Acht gelungene feine Stahl- und Kupferplatten, deren Zeichnung von Ender, Junge, Näcke und Rersch und deren Stich von Axmann, Leop. Beyer, Hr. Meyer, Ströber und Fr. Wagner ist, zieren das Taschenbuch. Es wäre ungerecht, aus diesen Kunstblättern einzelne besonders zu rühmen, da sie sämmtlich die hohe Meisterschaft ihrer Schöpfer unbestritten darthun.

Die Zeitschriften haben dieses Taschenbuch im vorigen Jahre mit dem ungetheiltesten Beifall beehrt und wir dürfen hoffen, daß es desselben auch diesmal würdig befunden werden wird.

Industrie-Comptoir in Leipzig.

Ankündigung.

Der neulich schon von der hiesigen gerichtlichen Behörde öffentlich bloßgestellte Betrug, welchen ein ausländischer Seribent mit der angeblichen Geschichte der hiesigen Giftmischerin sich erlaubt hat, ist nun auch Veranlassung zu folgender Anzeige des Defensors der Inquisitin geworden.

Um sowohl dem unlängst von einem schriftstellerischen Speculanten mit dem erdichteten Machwerke:

„Geschichte der berüchtigten Bremer Giftmischerin, Marg. Gesina Gottfried, geb. Timme und ausführliche Erzählung 2c. Quedlinburg bei G. Basse.

beabsichtigten Betruge des Publikums und etwa noch bevorstehenden ähnlichen Unternehmungen entgegen zu wirken, als auch einem immer lauter und allgemeiner sich kund gebenden Interesse desselben, sich über das Wahre der Thaten und des Lebens der Verbrecherin aufzuklären, so weit es jetzt schon gestattet ist, zu entsprechen, sieht der unterzeichnete Defensor derselben sich vorläufig zu folgender Anzeige veranlaßt.

Er wird sogleich nach Erlassung eines rechtskräftigen Endurtheils in der Sache:

„Das Leben der Giftmörderin Gesche Margarethe Gottfried, geb. Timm, wie es aus den Acten erhellet, Bremen bei Wilh. Kaiser."

mit andern allgemein interessanten Umständen im Drucke bekannt machen und hat, zu möglichster Abwendung von Nachdruck und Verfälschung der Wahrheit, die Veranstaltung

getroffen, daß schon jetzt in jeder guten Buchhandlung Bestellungen auf das Buch eingereicht werden können.

Dr. Voget, Advokat.

Diese wichtige Schrift erscheint gleich nach erfolgtem Urtheile, dessen Ausspruch nahe ist, in meinem Verlage. Die Verbrechen dieser Frau, mit den wunderbarsten Umständen, die fast unglaublich sind, haben in und außer Europa das größte Interesse erregt. Der Verfasser dieser Schrift, als gerichtlich bestellter Defensor der Inquisitin, hat nicht allein aus den Criminal-Akten, sondern auch aus den vielen Unterredungen, ihr Leben und die Motive zu den begangenen Verbrechen dargestellt; so daß nur durch diese Schrift der Schleier endlich gelüftet wird. Um nun diese Schrift auch meinerseits durch einen billigen Preis ins große Publikum zu bringen, werde ich sie brochirt zu 18 Ggr. ansetzen können.

Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen darauf an. (In Berlin, die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Wilhelm Kaiser.
Buchhändler in Bremen.

Bei Ernst Fleischer in Leipzig ist so eben erschienen, und in allen Buchhandlungen zu haben:

Orphea,

Taschenbuch

für

1830.

Siebenter Jahrgang.

Mit acht Kupfern nach H. Romberg zu dem Barbier von Sevilla,

und erzählenden Aufsätzen in Prosa und Poesie

von

W. Blumenhagen, Friedr. Kind, Ludw. Kruse, Manfred und And.

Taschenformat. Gebunden mit Goldschnitt, in Futteral.
Preis: 2. Rthlr. Conv. M. od. 3. Fl. 36. Kr. Rhein.

Neue schöngeistige Schriften,

bei der Arnoldischen Buchhandlung in Dresden und Leipzig so eben erschienen und in allen Buchhandlungen und Leihbibliotheken zu haben:

G. Schilling, Welland's Wege.
— — — die drei Sonntage.

Auch unter dem allgemeinen Titel: Schriften von G. Schilling, 2te Sammlung. 45r und 46r Band, in 8. 2 Thlr. 15 sgr.

C. Weisflog, Phantasiestücke und Historien. 11r und 12r Band. 3 Thlr. — im Pränum. Preis 2 Thlr. 15 sgr.

Alle 12 Bände 18 Thlr. 22 sgr. — eines versuchten Nachdruckes wegen für 14 Thlr.

A. Bronikowski, Olgierd und Olga, oder Pohlen im 11ten Jahrhundert. 3r und 4r Theil. 3 Thlr. 8 sgr. Der erste und 2te Theil kosten 2 Thlr. 23 sgr. — mithin alle 4 Theile 6 Thlr.

C. M. v. Weber, hinterlassene Schriften, herausgegeben von Th. Hell. Dritter (letzter) Theil. 1 Thlr. 3 sgr. — alle 3 Theile 3 Thlr. 8 sgr.

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen des In- und Auslandes zu erhalten:

Philipp Melanchthon's Werke,

in einer

auf den allgemeinen Gebrauch berechneten Auswahl.

Herausgegeben
von
Friedrich August Koethe.

In sechs Theilen.

Erster und zweiter Theil. 8. 18 und 17½ Bogen auf gutem Druckpapier.

Subscriptionspreis für alle sechs Theile, gegen 100 Bogen enthaltend, 2 Thlr. 10 sgr.

Ich bemerke über diese Auswahl aus Melanchthon's Werken nur, daß sie im Aeußern sich ganz an die zweite Auflage der bei Friedrich Perthes in Gotha erschienenen Auswahl aus Luther's Werken anschließt und allen Besitzern von letztern besonders willkommen sein wird. Einstweilen dauert der Subscriptionspreis noch fort, später tritt aber ein erhöheter Ladenpreis ein. Der dritte bis sechste Theil werden bald folgen.

Leipzig, den 1sten Juli 1829.

F. A. Brockhaus.

Bei J. A. Mayer in Aachen ist so eben erschienen und an alle Buchhandlungen Deutschlands versandt:

Seyn und Schein.

Ein

Sittengemälde jetziger Zeit;

von

L. F. Freiherrn von Bilderbeck.

4 Bände. Preis: 4 Thlr. 15 Sgr.

Dieser neueste Roman des Verfassers der Urne im einsamen Thale, des Grüneocks etc. ist zu gleicher Zeit in Paris unter dem Titel: Pauline et Fanchette etc. erschienen und mit entschiedenem Beifall aufgenommen worden. Der Verfasser hat seine Zeit schildern wollen, er hat es mit Witz und Laune und mit dem ernsten Unwillen gegen alles moralisch Schlechte gethan. Seine Zeichnungen sind scharf, aber gefällig, seine Reflexionen treten in dem großen Reichthum der Handlung nie störend hervor, seine Kunst den Knoten zu schürzen und zu lösen, verräth den gebildeten dramatischen Dichter. Wenn wir aus leisen Andeutungen schließen müssen, daß der Verfasser im Laufe seiner Erzählung einen großen Theil seines eignen, an mannigfachen Schicksalen reichen Lebens schildern wollte, so erhöht dies unser Interesse für ihn und wir folgen ihm durch sein ganzes, vielleicht letztes Werk mit ununterbrochener Theilnahme und steigendem Genusse.

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, ist so eben erschienen und an alle Buchhandlungen versandt worden:

Die Geweihten, oder: Der Kantor von Fichtenhagen, Humoreske in zwei Theilen, herausgegeben von Gustav Nicolai. Preis 3 Thlr.

Es gereicht uns zum besondern Vergnügen, in einer Zeit, wo Deutschland mit den sogenannten historischen Romanen gleichsam überschwemmt wird, dem sinnigen Publikum diesen ausgezeichneten Kunstroman empfehlen zu können. Der Herr Verfasser, welcher mit dem Romanschreiber Karl Nicolai nicht verwechselt werden möge, entwickelt hier seine durchaus neuen Ansichten über Musik und über die vorzüglichsten Komponisten, welche jetzt auf Deutschland Einfluß haben, wobei vorzugsweise Spontini's und Carl Maria v. Webers gedacht wird; hinsichtlich der Erzählung, die das Ganze einkleidet, sind wir der allgemeinsten Theilnahme gewiß. Mannigfaltigkeit der Situationen, ein blühender Styl, besonnene Charakteristik und eine Fülle ächten Humors sind die Vorzüge dieses Werks, welches in den Recensionen, die über dasselbe bereits erschienen sind, sehr gelobt, in einer sogar für eins der besten Erzeugnisse der neueren Literatur erklärt wird, und sich auf eine würdige Weise an Heinse's Ardinghello anschließt. Wir sind überzeugt, daß sowohl der denkende Leser, als derjenige, der bloß in heiteren Erzählungen Unterhaltung sucht, vollkommen befriedigt werden wird.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 7. Oktober. **Nr. 45.** 1829.

Beurtheilungen.

Die Rückkehr ins Dörfchen, Liederspiel in einem Aufzuge, mit Melodien, von Karl Maria von Weber, aus dessen Liedersammlungen gewählt, arrangirt und instrumentirt von Karl Blum. In Berlin bei Schlesinger. Preis (des Klavierauszuges) 2 Thaler 10 Sgr.

So hat also Weber noch nach seinem Tode eine Oper hergeben müssen! Sie ist bekanntlich vor einiger Zeit auf dem königstädter Theater gegeben, und mit Vergnügen gesehen worden; hier erhält die musikalische Welt den Klavierauszug.
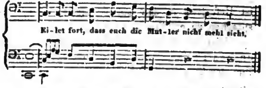
Der besondre Inhalt desselben kann nur beiläufig Gegenstand der Kritik sein. Denn, von Gang und Bedeutung der Handlung (worin sein lebendigstes Interesse zu suchen sein sollte) findet sich auch nicht eine Andeutung; unsre deutschen Verleger werden wohl nicht eher ihre Artikel damit interessanter machen, als bis es in Paris Mode geworden. Folglich gilt der Klavierauszug nur als eine Sammlung verschiedener Gesänge. Einige, z. B. das lieblich-naive Liedchen:

Wenn die Maien grün sich kleiden und ge—löst die Quelle rinnt

und das überaus artig gemachte:

Vöglein hüpfet in den Hainen, Herzchen hüpfet in der Brust

sind ganz getreu beibehalten, und werden wohl auch am Besten so gefallen, wie sie vom Komponisten selbst gedacht sind. Andre, z. B. das lustige „Tra ri ro," „mein Schätzel ist hübsch," „sagt mir an, was schmunzelt ihr" u. a. sind mit mehr oder weniger Zusätzen als Duett, Massenstück, Tanzscene u. s. w. benutzt. Dass dies mit kluger Rücksicht auf Bühneneffekt geschehn, dafür bürgt wohl der Name des bühnenerfahrenen Bearbeiters; aus dem Klavierauszuge kann man nicht darüber urtheilen — es wird auch Niemand eher interessiren, als bis er vom Klavierauszug in's Theater geht. Für den grössern Theil des Publikums diene also zur Nachricht, dass er hier für 2 Thaler 10 Sgr. neunzehn Gesänge und eine Ouvertüre aus Melodien von K. M. v. Weber erhält, worunter für die meisten Freunde des Komponisten doch noch hin und wieder Neues vorkömmt; denn wie viel Lieder hat Weber geschrieben! Manches ist auch aus seinen unbekanntern Opern aufgenommen, z. B. der zweistimmige Satz mit Chor Nr. 4 (der mit einer seltsam verfehlten Imitation anfängt):



aus dem ersten Finale von „Silvana" und das Tanzstück Nr. 12 aus einem Ballet derselben Oper, mit zugesetzten Singstimmen.

Mag übrigens in besondern Verhältnissen bisweilen Aufmunterung zu solchen Ragout-Kompositionen liegen (z. B. in dem Wunsch unsers Verfassers, das dürftige Repertoir der königstädter Bühne zu bereichern) immer bleibt es ein zweideutiges Kompliment für das Publikum, dem man damit sagt: es halte sich ja doch nur an Einzelheiten und habe keinen Sinn für Ganz-

heit eines Kunstwerks — und kein guter Dienst für die gewählten Musikstücke. Hier sind z. B. die leichten Weberschen Lieder mit dem Harnisch der Orchesterbegleitung angethan worden; möge es Herr Blum auch noch so geschickt gemacht haben (der Klavierauszug lässt auch davon nichts erkennen) die Leichtheit und Flatterhaftigkeit des Klaviers, wird nicht vergütet und gerade die leichtesten Lieder werden am meisten verloren haben, eben so manches anspruchslose Lied durch Umwandlung zu einem Ensemble; jenes empfindet man natürlich im Klavierauszug nicht, wohl aber dieses. Und wenn man auch in diesem Revier von einer Nemesis reden dürfte, so wär' sie in der Ouvertüre sichtbar hervorgetreten, die aus einzelnen Liedermelodien zusammenkomponirt ist, wie Weber aus einzelnen Zügen der Oper that — wenn auch mit ungleich grösserm Geschick und Talent.

Demungeachtet wird die Sammlung Freunde finden.

Berichte.

Würde der Töne.

Kantate in zwei Abtheilungen,

in Musik gesetzt von Julius Schneider.

(Im vorigen Blatte dieser Zeitung versprach Ref. nach Ansicht der Partitur eine nähere Beurtheilung des oben angeführten Tonwerkes zu geben; durch die Gefälligkeit des Komponisten ist Ref. jetzt in den Stand gesetzt, sein Versprechen zu erfüllen. —)

Ein jeder Komponist hat die Wahl seines Textes zu verantworten; denn sagt ihm der Text nicht zu, so braucht er ihn nicht zu komponiren. Herr Schneider hat es daher also selbst zu verantworten, diesen Text komponirt zu haben. Ref. muss gestehn, dass er nie einen der Komposition ungünstigeren Text gefunden hat; in dem ganzen Dinge ist keine einzige lyrische Stelle', alles ist rein erzählend, mithin höchstens nur als Rezitativ zu gebrauchen; schon der einleitende Chor giebt statt einer reinen Empfindung weiter nichts als tönende Worte:

Zum ersten Ursitz ew'ger Schöne
Schwebt ahnend die Empfindung fort,
Und rauscht auf Schwingen heil'ger Töne
Als Geisterhauch im Weltakkord.
Was in der Schöpfung weiten Sphären
Die Ferne auseinander bannt,
Der Wehmuth Leid, der Wonne Zähren:
Tönt durch der Saite Macht verwandt.

Dergleichen Floskeln, als: — „Die träumende Natur," — „der Zwietracht mordbefleckte Rotte," — „des Männermuthes dräuend Schlachtgebot," — „des Gelingens jubelvoller Laut" — und andere mehr, die das Gedicht noch enthält, können unmöglich zur Komposition begeistern; und ohne Begeisterung zu komponiren, ist wahrlich nicht rathsam. Was der Dichter im ersten Theile mit einem Male, mit einem Aufruf zur Schlacht will, kann Ref. nicht ergründen; doch ist namentlich dieser Aufruf der minder misslungene Theil der Dichtung, auch noch am besten zur Komposition geeignet. Die Textworte heissen:

Mann an Mann,
Fuss an Fuss
Dringet an,
Schwerdtergruss
Gelle Mord,
Jeder Ort
Ströme Blut,
Stürmend über Todesdrang
Donn're unser Schlachtgesang
Heldenmuth;
Brüder, in des Kampfes Gluthen
Für das Vaterland zu bluten
Pocht das Männerherz!

Was der Dichter aber mit folgendem Texte, der als Diskantarie verarbeitet ist, sagen will, das wissen die Götter!
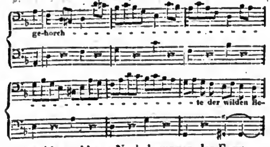
Heitre Klänge
Wehn und tönen,
Freudig bebt der Helikon,
Und die Sänge
Der Camönen
Feiern mild Latonens Sohn;
Denn durchschossen
Liegt die Schlange,
Des Entsetzens wilder Hort,
Dem Gesange
Ist sein Heiligthum erschlossen,
Und des Schicksals ewig Wort,
Und der Schönheit freie Schranke
Tönt, ein göttlicher Gedanke,
Offenbart als Weltakkord.

Wie ist es möglich solche Worte mit Tönen zu vermählen! Das zu komponiren ist schwerer, als die bekannte Worte des Sarastro:

Man gebe ihm sogleich
Zweihundert Sohlenstreich'!

Die vielen mythologischen Beziehungen und Anspielungen passen auch in einem Werke, das dem grössern Publiko geboten wird, durchaus nicht; sie sind den meisten Zuhörern böhmische Dörfer. Klarheit, Einfachheit, attische Kürze und vor allem: **wahre Poesie** sind Hauptbedingnisse eines solches Werkes, und nicht statt dessen leerer Wortschwall. Es würde zu weit führen, mehr über den verfehlten Text zu sagen. Ref. geht daher zu dem musikalischen Theil des Werkes über, und freut sich, dass er hier den Tadel mit dem Lobe vertauschen kann. Vor allem ist Herr **Schneider** glücklich zu preisen, eine solche günstige Gelegenheit gefunden zu haben, eine grössere Tondichtung zur Aufführung gelangt zu sehen. Wie schwer dies hier in Berlin, und namentlich mit Kompositionen grossen Styles der Fall ist, weiss Ref. aus eigner Erfahrung. Alles steht hier einem jungen Komponisten im Wege, Publikum und Musiker, und Musiker und Publikum! Das Publikum, weil es nur grosse Namen haben will, Musiker, weil — doch es ist hier nicht der Ort zu dergleichen Auseinandersetzungen. —

Bevor ein Komponist ein Werk anfängt, muss er erst wissen, ob er für die Kirche oder für den Konzertsaal schreiben will. Nach der eignen Aussage des Herrn **Schneider** hat er sein Werk für den Konzertsaal bestimmt, doch widersprechen dem viele Sätze im Werke selbst, und zwar gleich die 2te Nummer, die Bassarie, welche ganz in der Art der **Händelschen** Oratorien-Arien geschrieben ist; doch scheint es als wenn Herr **Schneider** mehr die Form als den Geist derselben aufgefasst hätte, denn dergleichen Stellen:



sind wohl nur blosse Nachahmungen der Form. — Diese Stellen abgerechnet ist diese Arie noch mit die gelungenste, denn sie hat einiges Leben, was manchen andern fehlt. Die Instrumentirung der Altarie mit 1 Viola und 3 Violoncell's ist wohl nur als Versuch zu betrachten, den Hr. Schneider nicht wiederholen wird, denn eine tiefe Stimme wird, wenn sie nur mit andern tiefen Stimmen begleitet ist ganz verdunkelt, und tritt gar nicht hervor. Die Tenorarie Nr. 3 in As ist gegen die erste gehalten, ganz im galanten Styl geschrieben, und nicht misslungen; eben so ist das Duett Nr. 6 recht schön komponirt und macht durch seine Einfachheit eine sehr gute Wirkung, besonders da, wo die beiden Stimmen Sopran und Tenor hintereinander nachahmend eintreten; überhaupt scheint es, als wenn dem Komponisten die zarten Piecen besser gelängen als die kräftigen und heroischen. Der Chor: „Mann an Mann" u. s. w. gehört ebenfalls zu den bessern Chören des Werkes; er ist ganz dramatisch gehalten, passt eben daher wieder nicht in die Kirche. Ref. glaubt daher, dass dem jungen Komponisten Kompositionen im freien Styl besser als im strengen Styl gelingen mögen; einen Beweis dieser Behauptung giebt wieder der Schlusschor des ersten Theils, der zwar etwas an Titus erinnert, aber ebenfalls ganz dramatisch gehalten ist. — Der zweite Theil steht dem ersten an Erfindung sehr nach, doch ist er dafür mit mehr Fleiss gearbeitet, so sind z. B. die beiden Fugen Nr. 17 und Nr. 19 recht gut ausgeführt, nur ist das Thema der letztern etwas zu lang, und schleppt daher, was hauptsächlich Schuld des Textes ist, welcher heisst:

> Zu Dir, Dreieiniger, jauchzet empor
> In seliger Lust der Unsterblichen Chor.

Ref. schliesst hier den Bericht über dies neue Werk, und wünscht dem Komponisten von ganzem Herzen einen günstigeren Text und eine eben so gute Gelegenheit, sein Werk zur Oeffentlichkeit zu bringen. — Was sind die Maler glücklich, ist ihr Werk beendet, so kann es jeder beschauen; aber ein Komponist, hat er ein Werk fertig, so müssen erst 1000 Hände und 500 Kehlen in Bewegung gesetzt werden, um es nur **einmal** zur Aufführung zu bringen. **G.**

Ueber den gegenwärtigen Zustand des Musikwesens in London.

(Fortsetzung.)

Dringt man auf den geschichtlichen Entwickelungsgang der Tonkunst, so zeigt sich, dass sie nur von der Kirche ihr festes Bestehen erhalten hat; die Theater selbst können nicht ohne vorhandene Kapellen gedeihen. Nehmen wir z. B. Italien. Gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts fand man in allen grossen Städten zehn, zwölf Kirchen, in denen das Officium mit Musik in grossem Orchester gefeiert wurde. Dazu brauchte jede ihren Kapellmeister, ihr Sänger- und ihr Orchesterpersonal. Dergleichen mussten den Nebenbuhlern in Wettstreiten abgewonnen werden, und das ging nicht ohne Talent. Die Kapellmeister waren wohlunterrichtet und die Sänger verwendeten gar manches Jahr auf die Vervollkommnung ihrer Kunst. Der Kapellmeister, dessen Existens durch seine Amtsrevenüe gesichert war, schrieb für das Theater nur um seinen Ruhm, und hatte nicht nöthig, mit seinen Kompositionen zu markten, wie die Mehrzahl der heutigen Tonsetzer; die Sänger, die (wie Abbé Pellegrin es nennen würde) „dinaient de l'autel et soupaient du théâtre," deren Zukunft gesichert war, brauchten nicht die Theaterunternehmer zu hindern, und zwangen sie nicht das Ensemblezu opfern, um einen oder zwei ausgezeichnete Künstler zu erkaufen, die Choristen endlich, ganz gewiegte Musiker, waren natürlich auf der Scene mehr werth, als unsre unwissenden Figuranten, denen man Morgens das einpfeifen muss, was sie Abends dort verderben. Endlich bildete die Gewohnheit, gute Musik in den Kirchen zu hören, den Geschmack der Ausübenden und des Publikums. Nichts von alle dem existirt mehr heut zu Tage, und der Fall der Kirchenmusik hat den Verfall aller übrigen Musikgattungen nach sich gezogen.

Diese Betrachtung passt natürlich auf England, wo eigentlich keine wahre Kirchenmusik existirt, obgleich man bisweilen Musik in den Kirchen aufführt. Ich erkläre mich näher. Nach dem Ritus der englischen Kirche ist kein andrer, als der Gesang der Psalmen und Kirchenlieder bei dem Gottesdienste zulässig. Jede Grafschaft, ich könnte sagen, jede Parochie hat ihr eignes Choralbuch, ihre eignen Gesänge, und der Organist oder Musikdirektor der Kirche fügt ihnen jährlich einige neue zu. Manche dieser Kompositionen sind berühmt geworden und dadurch allgemein verbreitet; es sind die Gesänge von Boyn, Purcell, Händel, Tallis, Ravensoroft, Battishill, Smit und einigen andern englischen Tonkünstler. Sie sind drei- oder vierstimmig gesetzt und werden mit schwacher Besetzung aufgeführt, oft steht nur ein Sänger an jeder Stimme; der Organist begleitet mit Flötenregister und nimmt zum Ritornell das volle Werk; auch bei starker Chorbesetzung registrirt er stärker. Der Satz in diesen Kompositionen ist wohl rein, aber alle sind einander so ähnlich an Inhalt, dass eine ermüdende Eintönigkeit entsteht, die noch durch die Wiederholung zu den zahlreichen Versen jedes Gesanges vermehrt wird. Am auffallendsten wird dem ausländischen Zuhörer der gänzliche Mangel an Takt bei Organisten und Sängern, obgleich die Musik taktisch geschrieben ist. Ich weiss nicht, ob nicht dieser Fehler seinen Ursprung in der Schwierigkeit geweihter Artikulationen hat; gewiss ist er aber höchst unangehm. Sicherlich muss ein wichtiger Beweggrund für die Aufrechthaltung dieser leidigen Gewohnheit vorhanden sein; denn ich habe sie sogar in der Westmünster-Abtei gefunden, und Atwood, so trefflicher Musiker und Organist er ist, hat sie nicht aus der Paulskirche verbannen können.

Dass nun eine solche Kirchenmusik auf die Verbesserung der Tonkunst in England nicht einwirken kann, begreift sich. In den wenigen katholischen Kirchen hat man keine Musik, als den Choral. Ausnehmen muss ich die Kapelle der bayerschen Gesandtschaft, wo man Werke guter deutscher und italienischer Meiser ausführt; aber nur Fremde besuchen diese Kapelle und die Ausübenden bestehen sämmtlich aus deutschen, italienischen oder französischen Musikern, so dass die Engländer von einem so guten Vorbild in ihrem Kreise keinen Vortheil haben.

Wenige Gelegenheiten bieten sich für grössere Musikaufführungen in den englischen Kirchen,

es sind die grossen Festtage, die jährlich ein- oder zweimal eintreten. Ein solches war diesmal zu St. Paul der Jahrestag der wohlthätigen Stiftung für die Kinder der Geistlichkeit. Diese Stiftung ist sehr alt, seit hundert Jahren fast wird zu ihrer Feier ein Tedeum und ein Jubilate mit vollem Orchester von Purzell, das Halleluja aus Händels Krönungsmusik und ein grosses Anthem von Boje „Lord thou heft been ourrefuge" aufgeführt. Der grösste Pomp herrscht bei dieser religiösen Feierlichkeit und eine grosse Menge versammelt sich zu ihr. Ich war begierig, eine Komposition von Purzell zu hören, den die Engländer mit Nationalstolz den grössten Komponisten Deutschlands und Italiens an die Seite setzen; — denn von den französischen Tonsetzern mögen sie gar nicht sprechen, weil sie keinen derselben eines Vergleichs mit jenem Riesengeiste würdig finden. Nun, ich hatte mich gutwillig in die beste Bewunderungspositur gesetzt, als das Te Deum dieses Riesen anhob; aber wie wurd' ich getäuscht, als statt des versprochenen Meisterwerke eine lange lange Reihe unbedeutender Redensarten, übelzusammenhängender Modulationen unreiner Harmonien sich breit machte! Nicht anders war es mit seinem Jubilate. Freilich in London könnte man das nicht behaupten ohne die Gefahr, gesteinigt zu werden; denn da ist die Meinung von Purzell längst rechtskräftig geworden und über alle Erörterung erhaben.

Nicht so hochangesehn ist das Anthem von Boja, doch verdient es den Vorrang vor jenen Werken und würde überall für ein gutes Musikstück gelten. Was dagegen Händels Krönungs-Musik betrifft, die trägt, wie alle Werke des grossen Deutschen einen Stempel der Grossheit, den nur ein Genie des ersten Ranges verleihen kann. Noch ein andres Musikstück hätte ich früher erwähnen sollen, da es zuerst aufgeführt wurde. Es war ein Anthem mit grossem Orchester, das Attwood zur Krönung Georg IV. komponirt hat; eine treffliche Komposition, die beweiset, dass es England nicht an Komponisten fehlen wird, wenn nur Umstände und Verfassung der Entfaltung ihres Talents günstig sind.

Der Ausführung gebührt weder sonderlicher Tadel noch sonderliches Lob. Die Violinen sind in den englischen Orchestern in der Regel schwächer, die Bässe besser, die Blasinstrumente nur theilweise gut; die Chöre waren für einen so ungeheuren Raum, wie die Paulskirche nicht stark genug besetzt. Gleichwohl, muss ich gestehn, zeigt die Auffassung des Ganzen bei Händels Hallelujah, wahrscheinlich durch Tradition gelehrt, eine grosse Ueberlegenheit, vor der Weise, in der man dieses berühmte Stück in Paris nimmt. Die Bewegung ist bei weitem langsamer, und die Stille nach dem jedesmaligen Ruf Halleluja ist von der grössten Wirkung. Keiner von den Kopfschüttlern bei der Entstellung dieses Tonstücks im Pariser Konservatorium würde widerstehen.

(Fortsetzung folgt.)

Musikalisches und Musikverwandtes.

Mit Bezug auf eigne Umgebungen,

vom

Dr. R. O. Spazier in Dresden.

I. Der Fidelio.

Nachdem neuerdings Spontini's „Vestalin," eines der Haupt-Repertoirstücke, welche die in Dresden allein noch in ganz Deutschland bestehende italienische Operngesellschaft für den Kreis ihrer Aufführungen sich vindisirt hatte (wie denn leider selbst alle Mozartschen Opern noch von ihr, wenn auch nicht aufgeführt, doch in Beschlag gehalten werden) im Frühjahr und im Laufe dieses Sommers von den Mitgliedern der deutschen Oper errungen, vortrefflich besetzt, und in gelungenen Darstellungen mit der günstigsten Aufnahme von Seiten selbst des grössern Publikums, und, was wichtiger ist, mit sichtbarer Theilnahme des Hofes, vorgeführt worden, ging nun auch gegen Ende August Beethovens „Fidelio" über die deutsche Opernbühne, von einem ungewöhnlich gefülltem Hause mit grosser Aufmerksamkeit, theilweis sogar mit Enthusiasmus angehört. — Bereits vor sechs Jahren ward diese Oper zwar, noch unter Maria v. Webers Leitung, in die Scene gesetzt, lediglich jedoch nur auf ausdrückliches Verlangen der Künstlerin, die sie sich zu ihrer Antrittsrolle ausgewählt, und sie verschwand damals, trotz dass die Darstellerin das Hauptmitglied unsrer deutschen Oper ward und blieb,

trotz der freundlichen Erinnerung an das Spiel derselben, die sich in den Seelen so vieler fortdauernd lebendig erhielt, sogleich nach der ersten Darstellung für immer wieder von der Bühne. Doch diesmal ward sie ohne eine andre Veranlassung einstudirt, nach wenigen Tagen von Neuem wiederholt, und sie scheint eine Lieblingsvorstellung des Publikums werden zu wollen. — Wer die Verhältnisse kennt, unter denen die deutsche Oper in Dresden seit ihrem Entstehen wirken musste, an der Seite einer Nebenbuhlerin, die seit langen Jahren allein die Theilnahme des Publikums an sich gezogen, allein sonst nur Unterstützung und Begünstigung genossen, für deren Aufrechthaltung kein Mittel zu theuer, keine Ausgabe zu gross schien, die daher alles mögliche und mit Erfolg versuchte, sich in diesem Besitzthum zu erhalten — so dass die deutsche Kunst sich stets nur fast mit den von jener übriggelassenen Fetzen bekleiden, und, wie es an einem andern Orte richtig heisst, wie ein demüthiger Bettelmann neben einem übermüthigen Reichen im eignen Vaterlande herlaufen musste — wer diese Umstände kennt, dem werden mit Recht Erscheinungen, wie die oben erwähnten, für Vorboten einer Morgenröthe gelten können, die nun auch, Dank den ausharrenden Bemühungen der an unsrer deutschen Kunstanstalt wirkenden Männer, an dem lang umwölkten Kunsthimmel einer mit gar reichen Mitteln begabten Stadt heranzubrechen beginnt. — Es kann keine Frage sein, dass in einer nicht übervölkerten Hauptstadt zwei Institute solcher Art auf die Dauer gar nicht neben einander bestehen können, und die Zeit ihres Zusammenlebens hindurch eins das andre in den Hintergrund drängen müssen; darum musste gleich von Anfang herein ein Vernichtungskampf zwischen beiden beginnen. Ob diesen M. v. Weber zu Ehren deutscher Kunst mit aller der Energie geführt, wie ein Mann seines Rufes gekonnt, ob er mit immer gleicher Ausdauer nach allen den Mitteln gerungen, mit denen er allein zu führen ist — ein gediegenes Personal und ein mannigfaltiges ausgewähltes Repertoir — ob nicht ausser dem, dem vorigen Könige in mancher Beziehung anstössigen, „Freischütz," und der, dem grössern Publikum immer doch unzugänglichern, „Euryanthe," er mit denselben Mitteln öfter Werke andrer Meister besetzen gekonnt, um sowohl den, nur an italienische Musik gewöhnten Hof, wie das ihn nachahmende Publikum deutscher Musik freundlicher, und zur Unterstützung bereitwilliger zu stimmen — das ganz zu entscheiden, können wir uns um so weniger getrauen, als nicht zu läugnen ist, dass seinen Nachfolger mancherlei Umstände von Aussen vorzugsweise begünstigten. Dahin gehören, ausser dem Tode eines Monarchen, dem es bei der ausgezeichnetsten musikalischen Bildung im Allgemeinen mit deutscher Musik erging, wie dem grossen Friedrich mit der deutschen Litteratur — eine lange, sehr geschickt benutzte, Abwesenheit des Kapellmeisters Morlachi, der von einem weniger bekannten Gegner nichts gefürchtet zu haben scheint, — endlich den seit einigen Jahren überall erkannten Verfall der neuern italienischen Opernmusik, welche die italienischen Bühnen auch im Auslande in unsäglicher Eintönigkeit und Dürftigkeit des Repertoirs immer wiederholen. So ist es denn jetzt dahin gekommen, dass die italienische Operngesellschaft ein so dürftiges Personal in diesem Augenblick aufweist, das sich selbst bei Rossinischen Opern, geschweige bei andern, mit deutschen Sängern aushelfen lassen muss. Unter diesen Umständen ist es wohl zu erwarten, dass bei ausdauerndem Fortstreben, bei geschickter Benutzung dieser augenblicklichen Krise in wiederholter, mannigfaltiger Thätigkeit, es den Mitgliedern der deutschen Oper, die, bis auf einen bis jetzt noch fehlenden tiefen Hauptbass, jetzt ein vorzügliches Ganze bilden, gelingen werde, einen endlichen, entscheidenden, dauernden Sieg zu erfechten, deutscher Kunst noch den letzten Raum, den im Vaterlande ausländische Afterkunst besetzt hält, zu erringen, um deutschen Künstlern, schaffenden, darstellenden und ausübenden, eine nur zu schmerzlich entbehrte Gelegenheit mehr zu schaffen, ihre Leistungen vor das Volk in's Leben treten zu sehen. Denn nur die Kollision mit der italienischen Bühne, nicht etwa Mangel an Musiksinn im Allgemeinen, war bisher die Ursache, dass Dresden so vielen deutschen Komponisten und Sängern stets verschlossen blieb.

Darum ist das Aufblühen und Gedeihen einer deutschen Kuns:anstalt mehr, und das endliche gänzliche Entfernen jener Fremden aus einer der deutschen Hauptstädte, nicht nur ein lokales, sondern fast ein National-Interesse.

So lange der Fidelio auch der Kunstwelt zur Beurtheilung schon vorliegt, so können Bemerkungen über ein Meisterwerk, das neben den höchsten Erzeugnissen des menschlichen Genius unter allen Völkern und in allen Zeiten dasteht, so wenig überflüssig erscheinen, als die mit Recht jedes Jahr sich fast erneuernden über die Antigone, den Leom, den Faust, den Don Juan u. s. w.; sollten sie auch zu nichts andrem dienen können, als uns jene Gestalten zu eigner Erhebung klar und bewusst immer wieder von Neuem vor die Seele zu rufen. Aber noch nie hat wohl irgend eine geistige Erscheinung zu so viel Betrachtungen Anlass geben können, als dieses Meisterwerk, das einzige Beispiel, wo eine abgerundete alle Zeichen höchster Vollendung tragende Kunstschöpfung ohne alle Vor- und Nachgeschwister des Schöpfers dasteht, ein hoher einzelner Berg, der ohne vermittelnde Vorgebirge und Bergrücken in einer weiten Ebne in den Himmel hinein ragt. Denn die grossen andern unsterblichen Schöpfungen des Meisers, seine Instrumental-Kompositionen liegen der Art nach von dem Fidelio so weit entfernt, wie vielleicht eine Pindarsche Ode von einem Drama überhaupt. Beide erfodern so ganz verschiedenartige Kräfte, die nur selten ein Mozart und ein Göthe in sich vereinigt, sie, die Schöpfer so vieler Kinder derselben Art. Es ist unmöglich, dass dem Meister nur in einem Augenblick seines reichen beständig produzirenden Lebens die dramatische Schöpfungskraft wie ein einzelner elektrischer Blitz durchzuckt habe, um nachher nie wieder aus der Segenswolke über seinem Haupte sich zu entladen; und darum wird die Wehmuth über das Schicksal seines Meisters, dass jener wie ein weiter ferner Stern mit seinem Lichte erst dann auf der Erde verlor, als dieser sich bereits aus ihr herauszugehen anschickte! Gewiss werden die Akten über Beethoven, die manche bereits längst geschlossen glauben, erst dann, wenn sein einziges Drama überall vor dem Volke aufzurichten begonnen, erst anzulegen sein. Die, welche Unregelmässigkeit der Phantasie, gar ausschweifende Bizarrheit als sein Eigenthümliches angeben, und darum das weite halbdunkle, unbegränzte, unbestimmte Feld der Instrumentalmusik ihm als seine eigentliche und alleinige Sphäre anweisen — sie mögen hintreten vor die Bühne, und dann uns noch ein Beispiel anführen, wo ein Phöbus die Rosse vor seinem Sonnenwagen kräftiger, umsichtiger gezügelt und gelenkt; sie mögen uns dann ein Werk zeigen, wo ein Meister mit mehr Aufopferung jedes, sich hervorzudrängen strebenden, subjektiven Egoismus, jeden einzelnen Gedanken, jedes Bild und Kraft dem Ganzen untergeordnet; — wo mehr, was die Hauptbedingung des Dramatischen ist, alle Mittel jeden Hauptzug, statt zu verdecken, nur leuchtender und im Verhältniss zu einander, hervorheben; — wo die Karaktere alle durch die Musik in Melodie wie Harmonie schärfer von einander abgesondert, aufgefasst, gehalten, konsequenter bis an's Ende durchgeführt sind; — wo die Lichter und Schatten ökonomischer vertheilt werden; — wo den Effekten durch vorhergehende Einfachheit der Weg mehr gebahnt wird, so dass die Kraft auf dem höchsten Gipfel immer noch so in den Gränzen selbst griechischer Schönheit bleiben kann, und in in den stärksten Momenten selbst noch dem Ohre schmeichelt, statt es zu betäuben, und die durch dasselbe unverdeckten Karakterzüge desto erschütternder durch das Ohr bis in die Seele herabsteigen lässt! — Hinsichtlich der Karakterauffassung und deren konsequente Durchführung haben wir nur dahin zu verweisen, wo sie am klarsten hervortritt, auf die beiden grössten Extreme, den Pizarro und den Kerkermeister. Wie klar, gemüthlich, einfach, friedlich und melodisch geht Gesang wie Begleitung dahin, in allen Scenen, wo der letztere Hauptperson ist; wie halbdunkel und unstät wird beides, wo Pizarro mit seinem feindlichen Elemente eintritt. Ja in einzelnen Stellen seiner Partie steigern sich diese unlautern Element zu einer seltnen Höhe, dass wir den laufenden harmonischen Faden in der halb chaotischen Verwirrung nur mit grosser Mühe festzuhalten vermögen, jedoch stets ohne das Ohr zu betäu-

ben, stets ohne ganz bis in's Verworrene hineinzugehen, stets so, dass wir uns klar bewusst sind, durch welche Mittel das Unheimliche eines unklaren Gemüthes schwül und drückend uns in die Seele gelegt ist. In dieser Hinsicht ist besonders jenes Duett, wo diese Elemente allein ohne alle Vermittelung, wie späterhin im 2ten Akt durch Hinzutritt Leonoren's und Florestan's, gegenübertreten, in jener Scene, wo Pizarro dem Kerkermeister den Mordvorschlag thut, ein Meisterstück musikalisch dramatischer Verschmelzung des Kontrastirenden zu einem, zu gleicher Zeit zweitheilig und doch harmonisch wirkenden Ganzen. Eben so erkennbar ist der Kontrast in der Gluth Fidelio's mit dem matten Gesange des vorkommenden Florestan, weniger vielleicht auffallend, und doch so streng festgehalten, die treue Gattenliebe Leonorens und die blosse Verliebtheit der Tochter des Kerkermeisters in ihrer untergeordnetern Natur, so wie endlich wiederum die gemeinere Gutmüthigkeit des Kerkermeisters und die edlere, höhere Seelengüte des zuletzt eintretenden Ministers in Rhythmus und Tongängen. Was die Mittelanwendung anbelangt, die Einfachheit wie die unendliche Naturwahrheit, da haben wir uns auf jene unendlich erschütternde Scene zu deuten, wo das Grab im Kerker gegraben wird. Seit Gluck's wildem Chor im ersten Akte der „Iphigenia in Tauris" ist dies wahrhaft Grausige, und mit Verstärkung der dort wirkenden Bässe durch das Kontrafagott nicht wieder so erkannt- und dargestellt worden. — Doch diese Vorzüge, wie jene Glanzstellen im Einzelnen „ich bin sein Weib" u. s. w. sind vielleicht weniger jetzt noch hervorzuheben, theils weil sie sich von selbst dem Zuhörer zu sehr aufdringen, theils weil sie Beethoven mit einem oder dem andern Vorgänger in einer oder der andern Art, wenn vielleicht auch nicht in demselben Grade gemein hat. Worin er aber im Fidelio am grössten, vielleicht einzig dasteht, das ist unter andern eine so meisterhaft dramatische Behandlung des Chors, wie vor ihm noch nicht geschehen war, und worin er ein Muster aufgestellt hat, das, wenn es gehörig und überall erkannt und gewürdigt wird, die Oper auch in dieser Hinsicht der Vollendung mit zuzuführen beitragen muss, die ihr trotz aller neuern Fortschritte in der Erlernung des Wesens der dramatischen Musik, noch gar sehr mangeln. Es ist zwar seit dem Don Juan immer mehr erkannt worden, wie der Chor sich mit den handelnden Personen in Wechselberührung setzen, und wie er sich selbst handelnd mit einführen lasse, und wie wir in der Oper mit Hülfe der Musik sogar einen Vorzug vor den griechischen Dramen bekommen, die denselben nur durch das Medium der Chorführer, also eigentlich durch aus demselben heraustretende Personen, die am Ende Individuen nur unter andern Benennungen würden, handeln liessen. Bis jetzt hatte indess selbst in den dramatischeren Stellen, wo der Chor abwechselnd mit den Hauptpersonen mit in die Handlung eingriff, die Musik denselben doch nur als ein einzelnes — Individuum und nicht zugleich als Masse dargestellt, in so fern nämlich diese nicht bloss in verschiedenen Stimmen sichtbar wird; sie hatte ihn nicht zugleich der Zeit nach in seine Theile zerlegt, und dadurch auch in der Handlung als Masse anschaulich vorgeführt: d. h. der Chor hob im Allgemeinen zugleich an, und sang von Anfang bis Ende denselben Gedanken zugleich.

(Schluss folgt.)

Notizen.

(Aus Bologna.) Eine neue Erscheinung war auf dem hiesigen Teatro Comunale die komische Oper eines jungen Komponisten Millotti, eines Neapolitaners von Geburt, unter dem Titel: Lo Sposo di Provincia, die günstig aufgenommen wurde, und besonders in den humoristischen Partieen, sowohl dem Texte als der Musik nach, gelungen und originel erschien. Zur guten Aufnahme dieser Oper trug besonders die Prima Donna, die beliebte Signora Giulia Grisi viel bei, welche im Spiel und Gesang gleich ausgezeichnet ist und von dem hiesigen Publikum ausgezeichnet wird.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 14. November — Nr. 46. — 1829.

Freie Aufsätze.

Ueber musikalisch-theoretische Lehrbücher,

von Girschner.

Ein jeder Messkatalog zeigt neue theoretische Lehrbücher an; man sollte auf den Gedanken kommen, dass in diesem Zweige der musikalischen Litteratur eine grosse Lücke wäre, und doch haben wir eine solche Masse theoretischer Lehrbücher, namentlich über den Theil der Theorie, welcher mit dem Namen Generalbass belegt ist. Da es nun eine unzählige Menge solcher Generalbass-Schulen, Harmonielehren u. s. w. giebt, so müssen doch diese Werke alle nicht so vollständig und untadelhaft sein, als sie theils von den Herausgebern, theils auch von den Kritikern, oder auch von den Verlegern angepriesen werden, und als es nöthig ist, um das zu erfüllen, was sie bezwecken, nämlich den Lehr- und Lernbegierigen einen vollständigen Unterricht in der Theorie der Musik zu geben. — Welchen Grund mag dies wohl haben? — Diese Frage ist dem Schreiber dieses Aufsatzes schon oft in den Sinn gekommen, und er hat aus dem genauern Studium vieler alten und neuen Werke über den obenbenannten Gegenstand erkannt, dass mancherlei Gründe diese auffallende Erscheinung rechtfertigten. Der erste und natürlichste Grund liegt in dem heilsamen Triebe des Menschen, fortzuschreiten, jeder Sache neue Seiten, oder doch mindestens immer eine andre als die nächstvorhergehende, abzugewinnen. Jeder glaubt dann freilich auch, bis er eines bessern belehrt wird, dass gerade die Seite, die Er von dem Gegenstande aufgefasst, die richtigste und beste sei; daher wird jeder die seinige als solche — wie es kommt, schriftlich oder mündlich — anpreisen. Es wird dabei leicht vergessen, dass eine Sache von verschiedenen Seiten gleich richtig betrachtet werden kann, und nicht gerade eine oder die andre Ansicht die allein selig machende sein muss. In früherer Zeit, wo das Feld der musikalischen Theorie noch nicht so sehr ver- und zerarbeitet war, entstanden daher viele musikalischen Schriften, in welchen sich die Verfasser manchmal gar derb ihre Meinungen sagten; diesem Streiten haben wir so manche gute Schrift über den Gegenstand zu danken, denn nur durch Kampf gelangt man zum Siege; einem einigermaassen in der musikalischen Litteratur. Bewanderten werden sogleich die Kämpfe zwischen Matthison in Hamburg und Buttstett in Erfurt, zwischen Marpurg in Berlin und Sorge in Loberstein u. a. m. einfallen. Um die sonderbaren Ansichten so mancher jener Musikgelehrten ein wenig dem minder mit diesen Gegenständen bekannten Leser näher bekannt zu machen, möge hier eine kleine Probe folgen: „Das beschützte Orchester" heisst eine musikalische Schrift von Mattheson, herausgegeben 1717. In dieser kömmt unter der Ueberschrift: „Species Octavae Allegorica" pag. 256 eine allegorische Darstellung der Intervalle vor, die zu sonderbar ist, als dass sie nicht hier ein Plätzchen verdiente. Es heisst da folgendermaassen: „Der Fundament-Klavis, er sei nun welcher er wolle, ist ein- vor allemal Herr im Hause. Seine Gemahlin heisst Diapason, der Sohn Disdiapason u. s. w. Ditonus ist Majordomus, und lässt sich ungern von seinem Vicario, Semiditono, verdrängen; wenn'

auch gleich auf eine Zeit lang geschieht, so weiss doch der erste, dass man seiner bei solcner Ablegung der Rechnung unumgänglich wieder nöthig hat. Semiditonus ist fromm und bleibt gern in statu quo, muss aber denn sehr bei der Hand sein und allerhand Kommissionen über sich nehmen. Ditonus hingegen ist ein harter und böser Mann, wird auch selten was mit anfassen, es sei denn bei grossen und weitläufigen Festivitäten. Der Semiditonus muss allemal eine scharfe Unter-Hofmeisterstimme haben; Ditonus aber braucht nur eine gelinde Haushälterin, damit alles fein temperirt bleibe. Diapente ist Oberküchenmeister, und hat sowohl Morgens als Abends, das meiste aber um Mittagszeit zu befehlen. Sein Unterküchenmeister, Quinta falsa, ist ein schmutziger Gast, und wirft manchmal so viel Gewürz in's liebe Essen, dass man denken sollte, aller Brei sei versalzen; allein, wenn's ordentlich und zu rechter Zeit auf die Tafel gebracht wird, hat es den veritablen haut gout. Signor Diapente hat auch seinen eignen Train und ebenfalls einen Intendanten; selbiger richtet sich aber nach dem Majordomo. — Hexachordum ist ein französisches Fräulein, die mit an der Herrentafel speiset, und nicht selten das grosse Wort hat. Der Majordomus nimmt sie an, und wenn er ambitieux ist, sucht er eine geborne Französin aus, die seiner Meinung in allem beipflichten, nach seiner Pfeife tanzen, und sich Maja (!!) nennen lassen muss. Ist es aber ein gelinder Mann, so kann es eine thun, die in Deutschland jung geworden, selbige wird Mina geheissen. Allein der Herr des Pallastes carassirt immer mit dieser Eingebornen soviel als mit der Ausländerin. Diatesseron ist ein Kammer-Page, ein loser Vogel, Fuchsschwänzer und falscher Hofschranze. Er ist ein Bastard des Oberküchenmeisters, trägt schöne 3—4 doppelt galonirte Kleider, und will bei einfältigen Leuten für einen vornehmen Cavalier angesehen sein; allein der Herr lässt ihn doch hübsch hinter sich aufwarten, ob er gleich lieber mit an der Tafel wäre, vorgebend, er sei von altem griechischem Adel, und habe richtige Diplomata nobilitatis aufzuweisen. Tritonus ist ein roher und zanksüchtiger Schweitzer, der mit einer scharfen Hellebarde vorhergeht, wenn's Essen aufgetragen wird. Ditonus cum Diapente ist Hausmeister, der selber auf seinem Leibe nicht viel reines weiset; (denn er geht zu Markte) aber er hält den Hof sonderlich propre. Von Ansehn ist er hässlich, und geschickt, Kinder zu erschrecken; allein wenn die Französin, in die er verliebt ist, bei ihm steht, so lässt es ihr noch einmal so schön als sonsten. Die Sekunden sind gemeine Burschen und dienen als Laquaien, die den ganzen Tag eine Treppe auf die andre nieder laufen, vor und hinter der Kutsche hergehen, auch bisweilen wider die Herrschaft brummen, wozu der Kammerpage das seinige beiträgt, die Französin auch gern, wenn wohl nicht so oft, noch öffentlich, dazu hilft; kommt aber der Majordomus nur dahinter, so stillet er durch seine blosse Gegenwart im Augenblick alles Missvergnügen. Die Nona ist eines gewesenen Laquaien Wittwe, und trägt der Frau des Hauses allerhand Zeitungen zu, dadurch sie sich auch, als eine alte Hausgenossin, ziemlich conservirt. Die Semitonia majora sind ein Paar Oberamtleute und Finanzen-Einnehmer, durch deren Hände die Gelder gehen. Sie waren vor diesem nur kleine Kassirer, wie das diatonische Geschlecht auf dem Thron sass, jetzt aber wollen sie das fac totum sein. Die Semitonia minora sind Hofjuden, die zwar auch Banquiers heissen wollen, sich aber nicht allemal gar zu rein und bei Kredit halten. Doch hat man die Schelme nöthig.“ —

So schrieb man noch vor 112 Jahren über musikalische Gegenstände; dass nach dieser Probe auch die Titel der Werke gar wunderlich lauteten, wird keinem auffallen. So erschien eine Schrift unter dem Namen: „Musikalischer Staarstecher,“ eine andre hiess: „Musikalische Striegel,“ noch eine andre führt den Titel: „das in unsern Opern-Theatris und Komödien-Bühnen siechende Christenthum und siegende Heidenthum“ u. s. f.

Ein andrer Grund der so häufig erscheinenden theoretischen Werke lag oder liegt in der Manie, neue Systeme und neue Theorien zu schaffen. Es führen viele Wege nach Rom, doch ist nur einer der kürzeste;

welcher ist leicht auf der Karte auszumessen, aber nicht so in der Musik. Es geht hier der Musik wie der Philosophie; die meisten der Systeme haben viel Gutes und Vorzügliches, doch fast keines ist, wenn auch nicht geradezu umzustossen, doch in allen Fällen sattelfest; es giebt immer einen Punkt, bei welchem es angreifbar ist; ist dieser aber erst gefunden, so tritt gleich Einer auf, der diesen benutzt, und flugs ein neues System aufstellt, bei welchem oft nichts weiter neu ist, als der Name des quasi Erfinders. So ist es von Plato bis auf Fichte und Hegel gewesen, und so wird es von Fichte und Hegel sein bis zum Untergang der Welt. Ganz derselbe Fall tritt bei den musikal. Lehrbüchern ein. Der meist angreifbare Theil derselben findet sich zunächst in der Unvollständigkeit der abgehandelten Gegenstände. Soll ein Lehrbuch vollständig sein, so muss von α bis ω kein Iota fehlen; bei welchem Lehrbuch ist dies aber der Fall? — Mancher wird mir zwar hier Weber's Theorie vorweisen. Alle Achtung vor diesem Werk und seinem geistvollen Verfasser; aber den Schüler möchte ich sehen, der nur aus diesem Buche, ohne alle Vorkenntnisse, sein ganzes musikalisches Wissen schöpfen könnte. Für denjenigen, der schon manches weiss, ist dies Werk gewiss eins der belehrendsten, welches die musikalische Litteratur über diesen Gegenstand besitzt, und wir Deutschen können stolz darauf sein, denn keine andre Nation hat ein Werk, was diesem an die Seite zu stellen wäre.

Eine eben so angreifbare Seite zeigen die musikalischen Lehrbücher in der Unordnung, die in den Gegenständen herrscht; den meisten fehlt eine logische Verbindung, die meisten Werke, wenn sie auch den Namen System an der Stirn tragen, sind keine wirklichen Systeme.

Man wird hier gleich fragen: wie? ist Logier's System kein System? — ich antworte: im strengsten Sinne des Wortes: nein! — Ei was, wird man sagen, und du bekennst dich doch als einen Anhänger und Verbreiter dieses Systems? — Meine Antwort ist: ja! denn die Art und Weise des Logierschen Unterrichts ist nach meiner Ansicht bis jetzt die beste, die mir bekannt ist; dass sie trotz dem aber noch nicht die vollkommenste ist, die es einst nur geben kann, ist durchaus nicht zu behaupten. Die Art des Logierschen Unterrichts ist sehr systematisch, doch noch nicht ganz vollkommen System, denn obgleich es ganz auf mathematischen Prinzipen beruht, so ist doch noch manches, was vielleicht die Erfahrung noch anders lehren wird. Dies Logiersche System, oder richtiger gesagt die Logiersche Unterrichtsmethode muss erst mehr Gemeingut aller Musiker werden, alsdenn kann sie erst das leisten, was ihr talentvoller Erfinder beabsichtigte und schon grösstentheils bewerkstelligt hat. — Dass diese Unterrichtsmethode von dem grössten und besten Einfluss auf den Musikunterricht im Allgemeinen ist und noch sein wird, müssen selbst die grössten Gegner dieser Methode einräumen, und, wie gesagt, erst einer spätern Zeit ist es vorbehalten, diese Unterrichtsmethode als untadelhaftes System darrzustellen.

Die allerangreifbarste Seite aber ist die, dass alle Lehrbücher nur ein handwerksmässiges Verfahren angeben, wie Akkorde zu schreiben, Kontrapunkte, Fugen, Kanons, und wie dergleichen Dinge alle heissen, zu machen sind, ohne den ästhetischen Theil der Musiklehre und der Musik zu beachten; was ist im Grunde dabei gewonnen, wenn man Akkorde schreiben, Fugen, Kanons u. s. w. fabriziren kann? — Kanarienvögel und Hunde lernen lesen und rechnen, warum sollten sie nicht auch, wenn man es darauf anlegte, Akkorde schreiben, Fugen und Kanons machen lernen? — über diesen Punkt liesse sich viel schreiben, doch sapienti sat. —

Vielleicht kann diese Betrachtung für manchen, der beabsichtigt ein musikalisches Lehrbuch zu schreiben, Nutzen haben. Es liesse sich noch manches zufügen, wenn es hier nicht zunächst auf die Einleitung der Anzeige folgender Schriften abgesehen wäre.

(Fortsetzung folgt.)

B e r i c h t e.

Musikalisches und Musikverwandtes.

Mit Bezug auf eigne Umgebungen,

vom

Dr. R. O. Spazier in Dresden.

I. Der Fidelio.

(Schluss.)

Dadurch bekommt er in vielen Fällen nicht nur etwas höchst Unbeholfenes und zugleich Unnatürliches, indem in ersterer Hinsicht er nicht unter sich, sondern alle zusammen nach einer Person oder nach einem Punkte ausser sich hinhandelten; in der zweiten Rücksicht eben es nur einzelne Erschütterungsmomente genugsam motiviren können, dass eine Gesammtheit einen und denselben Gedanken zu gleicher Zeit anhebt, ausser da, wo es die Situation mit sich bringt, dass ein Lied irgend einer Art von einer Menge zu singen ist, Lied hier in weiterer Bedeutung genommen. Aus diesem Kreise ging nun Beethoven in dem Chor „o welche Lust" — auf höchst geniale Weise heraus. Es kommt uns so höchst natürlich vor, dass Einzelne beim Heraustreten aus einem Kerker in jenen Ausruf ausbrechen, dass sie nun andre, diese wieder andre und sofort zu demselben hinreissen, bis alle dasselbe aussprechen. Da dieses Anregen und Nachfolgen durch den ganzen Chor durchgehalten ist, so ist bei den Worten „wir sind belauscht" — ein gegenseitiges Handeln, das die einzelnen in immerwährender Aktion erhält, meisterhaft gegeben. So haben wir hier dies Auseinanderlegen des Chors, der so, wie der Komponist will, Individuum und Masse in der Musik zugleich sein kann. Dazu kommt denn, dass der Meister durch den scheinbar dissonirenden Eintritt der zweiten Stimme in der Sekunde, und durch den der dritten in der Quarte, und der vierten in der Quinte; einen zwar durch die Zeit getrennten, dem Hörer im Geist, nicht aber im Ohr, zusammenklingenden dissonen Akkord, die Willkührlichkeit der anhebenden Stimmen, wie sie sehr gut in den blossen Sprachstimmen so klingen könnten, bei aller Harmonie auf das Anschaulichste darstellt, und so durch nichts künstlich berechnet Scheinendes die Illusion auf das höchste steigert. Durch diese doppelte geniale Behandlung von Worten, die tausend andre nach gewöhnlicher Chorweise hätten singen lassen, erreicht der Komponist auf einmal einen vierfachen Zweck. Er bildet so einen, Verstand und Geist auf's Stärkste fesselnden künstlichen Satz, verschafft, was sich sonst gewöhnlich aufhebt, dadurch grade dem Chor eine höchst lebendige wechselseitige Handlung, öffnet zugleich durch diese jedem Zuhörer die Verständniss in jenem künstlichen Satz, macht, dass ihm eben das Künstlichste hier das Natürlichste erscheine, und so gelingt es ihm, was beides wohl noch nie geschehn, durch einen Chor erstens auf der Bühne, zweitens durch ein obenein schwieriges Musikstück bis zu Thränen zu rühren. — Bogen liessen sich über diesen einzigen Chor niederschreiben. —

Ausser jenen wenigen Andeutungen wollen wir noch einen Augenblick bei der Aufsuchung der Gründe verweilen, die dem Fidelio anfänglich ein so erstaunenswerth trübes Schicksal bereiteten, indem vorzüglich dies die Wesenheit dieses Werkes wie die der andern, welche leichtern Eingang fanden, zugleich den frühern wie den jetzigen Zustand dramatischer Musik andeutet. — Man sagt gewöhnlich, die Musik im Fidelio sei zu schwer, darum auf der Bühne der Menge unverständlicher, und giebt meistentheils darin den Grund, dass er nicht durchgedrungen. — Jedoch dies scheint uns nicht der Punkt zu sein. Worin sollte dieses Schwere liegen? Ist er nicht reich an einfacher, selbst gefälliger, höchst sangbarer Melodie? Ist nicht die Instrumentirung so einfach, dass ein nur einigermaassen geübtes Ohr schon beim ersten Hören Gesang und Harmonie bis in die Eigenthümlichkeit der Gänge jedes einzelnen Instrumentes durchhören, auffassen und ungestört verfolgen kann? Liegen nicht jene karakteristischen Motive erkennbar klar und offen da? — Die Sache ist, er ist bei alle dem sehr schwer, der Fidelio allerdings — aber nicht zu verstehen, wenn nach seinen Erfodernissen so aufgeführt, wie andre Opern — aber er ist eben unsäglich schwer gut aufzuführen — eben weil er mit Aufopferung jedes einzeln dastehenden Nebenreizes mit sehr weniger Ausnahme von Anfang bis zu Ende ein einziges

grosses, nur in quantitativer Hinsicht und in der Personenzahl wechselndes Ensemble — mit einem Wort, weil er ganz und nur dramatisch ist. Ein solches Ensemble nun erstens mit Aufmerksamkeit und Theilnahme anhören zu wollen, ein solches mit Wohlgefallen ansehen zu mögen, — dazu fehlte von vorn herein dem dem Publikum, das gebildetste selbst nicht ausgenommen, in der Zeit, als der Fidelio erschien, durchaus der Sinn. — Verdankte nicht selbst der Don Juan, die vor dem Fidelio, Gluck's Werke ausgenommen, dramatischte Oper der Deutschen, beim grössten Theil des gebildeten Publikums selbst anfangs gewiss jener Menge halb episodischer Scenen und eingelegter Arien, denen der Zerline sowohl wie den Bravourarien der Anna, Elvira und des Ottavio, viel von seinem Glück! Mozart verschmähte, mit beharrlichem Wunsch nach Popularität ringend, jene Motive, Nebenreize und einzelne Lockungen nicht, um von ihnen seinen höhern Genius zu den Bessern des Volks tragen zu lassen; und viele Jahre später erst erhielt jenes Höhere im Don Juan erst Werth und Würdigung in den Augen selbst der Wortführer im Reiche der Musik? — Der zweite mächtiger wirkende Grund, wiewohl die Folge des ersten, war, dass, um den Fidelio aufführen zu können, es bei dem damaligen Zustand der Oper an allen Orten, an einem nur einigermaassen erträglichen Personale durchaus fehlte. Wie lange ist es denn her, dass wir, noch unter der Knechtschaft italienischer Opernmusik stehend, es vermissen, wenn wir nur Sänger, nicht auch Darsteller auf der Opernbühne sehen? Ein Ensemble aber ist überall das im Verhältniss auch jetzt noch am Schwächsten Ausgeführte. Des Sängers Freiheit ist dabei überall gebunden, seine Aufmerksamkeit durch Pausen, schnelles Einfallen, überall in Anspruch genommen, seine Bewegung durch die Mitspieler und Mitsänger bedingt, seine Handlung sich nach der ihrigen richten müssend. So muss er unzählige Schwierigkeiten zugleich überwinden, die beim Einzelgesang durchaus wegfallen. Dazu kommt nun hauptsächlich, das dieses Schwerste zugleich das im Bühnensinne sogenannt Undankbarste ist. Macht der Sänger seine Sache noch so gut, er ist nur ein Glied in der ganzen Kette, und giebt, was ohnehin seltner geschieht, das Publikum seinen Beifall zu erkennen, so bekommt er ihn so nebenbei mit. Das genügt aber seiner, am Ende verzeihlichen, Künstlereitelkeit nicht. Er wird daher stets lieber solche Opern zur Aufführung kommen sehen, wo er öfter alleindie Bühne einnimmt und ein Bravo für sich allein weghascht. Man sehe nur den Fidelio an. Mit Ausnahme der Hauptrolle ist keine Rolle eine solche dankbare, und diese auch nur in einzelnen Momenten. Auch bei ihr muss die Künstlerin schon zu sogenannten Koulissenlisten ihre Zuflucht nehmen, um auf sich hinzulenken. Hier wird von den Darstellern meistentheils dasselbe gefodert, dem der Komponist so grossartig selbst sich unterzog, gänzliche Aufopferung der Persönlichkeit, damit aus Allem ein Ganzes werde. Wo finden sich selbst jetzt noch viel solche Künstler vereint zusammen? So fehlte es zugleich nicht sowohl am Können, sondern auch am Wollen der Darsteller. — Denn ein Einzelner hilft hier gar wenig. Man sehe dagegen den Don Juan an. Vieles steht darin so einzeln da, dass es ohne das Andre in gewissem Sinne recht gut noch bestehen und erfreulich wirken kann. Einen schlechten Don überträgt wohl hier ein recht guter Leporello, eine erbärmliche Elvira eine gute Zerline u. s. f. Aber ein Fidelio greift so Glied in Glied ein, dass mit einem schlechten Fidelio die ganze Oper vollkommen sinkt, und dass bei einem guten, sind die andern schlecht, beinah noch das Meiste wirkungslos vorübergeht, ja durch den Kontrast dies Sujet auch in den andern Stellen schleppend und langweilig erscheint. Wo war aber damals in ganz Deutschland selbst ein Fidelio zu finden? — Jetzt ist es freilich in vielem anders geworden. Der höhere dramatische Theil der Mozart'schen und andern Opern hat bereits tüchtig durchgewirkt, der erweckte Sinn für die rein dramatische Musik hat bei den Gebildetern die Konzertmusik so scharf von jener gesondert, dass wir — und negativ wirkte sicherlich dahin das falsche Extrem beim Rossini, das nach dem ersten Rausch um so lieber nach dem Wahren sich sehnen lässt, so wie positiv gewiss die neuesten so dramatisch lebendigen französischen

Opern — dass wir, sage ich, sowohl mit andern Erwartungen vor die Bühne treten, als, und eben darum, auf derselben ganz andre Darsteller antreffen. — Darum wird die Zeit für den Fidelio, sie wird durch ihn für den, dem Volk immer noch fremdgebliebenen, Gluck kommen.

Ein ferneres Hinderniss für den Fidelio war das Reintragische, dass bis zum Schlusse trotz manches Heitren, das Anfangs vorwaltet, und das man früher im Allgemeinen nirgends weniger als in der Oper suchen mochte; — von jenen ältern Aesthetikern darin bestärkt, unter denen gerade am Wenigsten Sinn für das Musikalische im Allgemeinen, geschweige für die hohe Bedeutung des Musikalisch-Dramatischen zu finden war, wie fast alle Lehrbücher beweisen, welche entweder die Musik ganz übergehen oder sie wie ein Spiel behandeln, und, nach Weise des verstorbnen Müllner, die Oper geradezu für Unsinn erklären. Zur Erweckung jenes Sinnes für das Tieftragische in der Musik trug, freilich nach manchem Jahr seines Wirkens erst, am Meisten eben wieder der Don Juan bei, dessen äusserer Einfluss auf die Gestaltung unsrer Musik trotz alles Herrlichen, was bereits über ihn gesagt worden, immer noch nicht genugsam gewürdigt worden; anfangs sprach er gewiss durch seine heitern Elemente am Meisten an; — in gewisser Hinsicht dann auch vor Andern Weber's Freischütz, in dessen Tragischem bei mancher unschöner, und der Lust der niedern Klasse auf Kosten des feinern Sinnes und Ohres zu sehr fröhnender, Uebertreibung, doch gar tiefer das feindliche Element aufgefasst erscheint, als in den frühern Spuk- und Teufelopern. —

Das sind etwa, mit Einschluss des etwas gegen den Schluss im ersten Akte schleppenden Sujets, das jedoch der Dichter durch andre Verwickelung sehr leicht vermeiden konnte — jene Gründe, worin den Fidelio das Schicksal jeder neuen grossen originellen Schöpfung eines Genius, zu jeder Zeit in gewisser Art zu früh zu kommen, weil wir erst durch ihn uns an ihm herauf ranken können — zu hart und zu lange traf. Mit Hülfe mancher Vor- und einiger Nachwerke sind wir ihm jedoch jetzt so weit nachgewachsen, dass gar bald vielleicht an ihn die Reihe kommt, seinen Theil zur fernern Ausbildung des musikalisch Dramatischen bei uns in Publikum, Komponisten, wie Darstellern zu wirken. — Tiefer ehrfurchtsvoller Dank dem Meister, der mit Aufopferung seiner selbst im grossartigen Künstlersinn an dem Horizont unsers Kunsthimmels einen Stern hinstellte, der uns zu dem einzig Wahren hinführen mag — tiefe Wehmuth seinem Andenken, dass er dessen Leuchten hienieden nicht erlebte! — Dass übrigens diese Bemerkungen gegründet, fand Einsender bei Gelegenheit der Aufführung in Dresden, bestätigt. — „Ich bin neugierig,“ äusserte eine hohe Person vor derselben zu einem der Darsteller, „ich bin neugierig, was der Fidelio auf mich nach 6 Jahren für einen Eindruck machen wird, nachdem ich in der deutschen Musik manche Fortschritte machte“ — und freudig sprach er sein Entzücken nach der Darstellung aus. —

Schliesslich sind wir diesmal den Darstellern, die unter solchen Umständen so viel dazu beitrugen, dass der Fidelio ein stehendes Repertoirstück in Dresden wurde, die Rücksicht und den Dank spezieller Erwähnung schuldig. Das Meiste bewirkte hiebei der Natur der Sache nach Mad. Schröder-Devrient, durch ihre meisterhafte Darstellung der Euryanthe auch auswärts als eine der vorzüglichsten deutschen Bühnendarstellerinnen in der Oper bekannt. Im letzten Akte riss ihr leidenschaftliches, glühendes Spiel hin bis zur Begeisterung. Leider hängt ihr jedoch von der alten Sängerinnentaktik noch so viel an, dass sie manches Anfangs liegen lässt, um in den letzten Glanzeffekten stärker zu wirken, und dass sie zu oft durch Koulissenlisten im Haranguiren des Publikums am Schluss der Gesänge zu Aussprechen des Beifalls herausfodert, wodurch namentlich im Fidelio manche Illusion gestört wird. Indess tragen die Zuhörer daran selbst die Schuld, indem sie verdienten Beifall sich auf diese Weise nur herauszwingen lassen, und gern erkaufen wir um solchen Preis die Wirkung dieses Meisterwerkes überhaupt. Sie möchte ausser der Schechner, die wir nicht hörten, zur Zeit noch die einzige sein, der es gelingt, siegreich dem Fidelio die Stelle zu erkämpfen, die ihm gebührt. Was die andern Darsteller betrifft, so mussten sie wegen der an-

gedeuteten Schwierigkeiten, die sie hauptsächlich treffen, weniger ansprechen; doch verdienen sie durchaus Lob und Dank, dass sie mit Lust und Eifer alles Mögliche thaten, der schwierigen Aufgabe zu genügen. Mit einem Male ist hier das Erfoderliche zu leisten fast unmöglich; sicher werden sie an jeder neuen Darstellung immer mehr lernen, und die aus derselben gewonnene Ausbeute wird ihnen an andern Orten um so mehr zn Statten kommen. Denn letzteres ist mit der vorzüglichste Gewinn, den öfteres Darstellen von Werken der Art gewährt. Die schwerste Stelle hat Herr Wächter als Pizarro, um so mehr, als er mit das vorzüglichste Mitglied unserer deutschen Oper, dessen schöner Stimme sie grösstentheils mit ihr Aufleben verdankt, dieser Art Rollen überhaupt weniger gewachsen ist, als ihm als Bariton die nöthige durchdringende Tiefe fehlt, und seine schönsten Töne in der Reihe liegen, welche sich den Mitteltönen des Tenor nähert. Auch dem Kerkermeister, so gut sein Spiel war, fehlt Stärke der Stimme, was namentlich in dem schönen Quartettkanon im ersten Akt bemerklich ward. Mad. Wächter und Herrn Rosenfeld gelang die Leichtigkeit und Gewandtheit in ihren Scenen wohl; Herrn Bergmann's kränkliche Tenorstimme war im Florestan ganz an ihrem Ort, und Herr Risse sang die über alle Beschreibung schöne Stelle, wo der Minister Leonoren die Fesseln abznnehmen aufträgt, so gut, dass sie ihre Wirkung nicht verfehlte, und die wenigen Töne zum zweiten Male in diesem einzigen Werke zn Thränen rührten. Mit ihnen sollte unserm Gefühle nach die Oper schliesen; denn der nachfolgende gewöhnliche Schluss erscheint nnr nackt. —

Möge Herr Kapellmeister Reissiger immer mehr durch solche gediegene, schnell auf einander folgende Aufführungen das bereits so lebhaft erweckte Interesse des Publikums, so wie seines, so viel wir vernehmen, ihm sehr wohlwollenden Hofes in diesen günstigen Augenblicken recht stark zu fesseln suchen. Denn noch ist, wie er wohl am Besten weiss, jener eben erwähnte Sieg nicht vollständig erfochten. Noch stehen ihm in Intriguen nicht ungewandte Feinde und ältere Parteien gegenüber. Möge er sich hauptsächlich nicht durch, aller Wahrscheinlichkeit nach feile Berichte, welche die deutschen Leistungen gegen die italienischen herabsetzen, wie es namentlich mit der Vestalin auf sehr unverständige Weise geschehen sein soll, irren nnd entmuthigen lassen. Es kann ihm wie seinen darstellenden Künstlern nicht entgehen, dass ihnen Aufmerksamkeit und stille Anerkennung ihres Strebens nicht fehle, nnd dass man namentlich anerkennt, wie man ihm zuerst die Aufführung der grossen Beethovenschen Symphonien in Dresden verdanke. Indess thun freilich unter solchen Umständen namentlich auch öffentliche Anerkennungen Noth, nnd darum, und weil der Einsender der Hoffnnng lebt, dass die deutsche Musik in allen ihren Theilen von nun an hier einen kräftigeren Aufschwung nehmen werde, fügt er sich gern der Auffoderung der Redaktion eines geachteten Blattes, die früher begonnenen, später aber wieder abgebrochenen Bemerkungen über Musik im Allgemeinen und einzelne Werke in's Besondre, wie deren die an Ort und Stelle gehörten Leistungen veranlassen können, von Neuem aufzunehmen, um sie in fortlaufender Reihe hier niederzulegen. Möge die Veranlassung zur Anerkennung reich werden; denn das Amt eines bloss tadelnden und über Armuth jammernden Berichterstatters ist für ihn wie für die Leser gleich nutzlos und unerfreulich. —

Ueber den gegenwärtigen Zustand des Musikwesens in London.

(Fortsetzung.)

Jene feierlichen Messen ohne Credo nnd in der Volkssprache, die man in manchen Kirchen Deutschlands hört, sind in der anglikanischen Kirche unstatthaft. Te Deum, Hymnen, grosse Kantaten, wie die erwähnten, sind die einzige volle Musik zum Gottesdienst. Nur die grossen Musikfeste (Festivals, Meeting) die aus jährlichen Einnahmen zum Besten der Wohlthätigkeitsanstalten in den verschiedenen Grafschaften ihren Ursprung erhalten haben, sind Gelegenheiten za ausserordentlichem Aufwand. Sie dauern in der Regel drei Tage; Morgens wird ein vollständiges Oratorium, oder auserwählte Stücke aus mehrern Oratorien in der Hauptkirche aufgeführt, Abends ist Konzert und — Ball. Die Zahl der Ausüben-

den ist jederzeit ansehnlich, bisweilen 400 oder 500. Bisweilen hat man treffliche Aufführungen gehört, öfters geschieht es freilich, dass die Mehrzahl schwach genug ist, das zu verschlechtern, was die guten Mitglieder für sich leisten könnten; ohnedem fehlt es auch an Zeit zu hinlänglichen Proben. Die glänzendsten Musikfeste waren übrigens die 1768 und 1787 zu Händels Gedächtnissfeier in der Westmünsterabtei bei seinem Grabe veranstelteten. Im ersen Jahr waren an 700 Musiker vereint und unter ihnen alleg rossen Sänger jener Zeit.

Einer eben so imposanten Festlichkeit ward ich am 2. Juni Zeuge; einer vielleicht ansprechendern, wenn auch für die Kunst nicht so wichtigen. Es ist nämlich eine alte Gewohnheit, an diesem Tag alle Kinder aus sämmtlichen wohlthätigen Anstalten in der Paulskirche zu versammeln und sie Dankgebete singen zu lassen. In England gestaltet sich alles grossartig, sinn- und herzerhebend; und so war auch nichts gespart, das Fest der armen Kinder mit dem gehörigen Pomp zu umgeben. Sieben bis acht tausend Kinder, deren Wohlaussehn erfreut, versammeln sich auf würdig drapirten Tribünen und stimmen mit dem Organisten Atwood im Einklang den hundertsten Psalm an. Man muss selbst zugehört haben, um sich die Wirknng eines solchen Unison vorstellen zn können; die Orgel in all' ihrer Kraft nnd Herrlichkeit sinkt dabei zur Nebensache herab. Früher hat man sie auch gar nicht gebraucht, und jetzt geschieht es auch nur, um die Stimmen nicht sinken zu lassen. Bis zur Seltsamkeit geht die Strenge, mit der die Kinder den Ton fest halten. Bei einem der Gesänge (es war glaub' ich der 113te Psalm) hatte der Dirigent ihnen den Ton tiefer angegeben als auf der Orgel; sie sangen fest darin fort, ohne sich durch das höhere Orgelspiel stören zu lassen.

(Fortsetzung folgt.)

N o t i z e n.

(Musikalische Gesellschaft zu Rotterdam.) Die Gesellschaft, welche sich zur beförderung der Musik seit einiger Zeit zu Rotterdam unter Begünstigung des Hofes nnd des Ministeriums gebildet hatte, zählt bereits 109 Mitglieder, und wirkt besonders durch zweckmässige Preisaufgaben, die anch anderwärts Nachahmung verdienten. Für die beste Komposition der Kantate eines vaterländischen Dichters hat diese Gesellschaft in ihrer letzten Versammlung einen Preis von 300 Fl. ausgesetzt.

(Aus Kopenhagen.) Für den bevorstehenden Winter haben sich dem hiesigen Theater und Publikum grosse musikalische Hoffnungen eröffnet. Die berühmte Pasta wird zu Gastspielen hier erwartet. Mad. Milder-Hauptmann, die bisher an den Rheingegenden verweilte, hat sich gleichfalls hieher gewandt, um auch hier, wie an andern Orten, mit der Bewunderung über ihre Stimme zugleich die Verwunderung zu erregen, dass eine solche Stimme schon pensionirt worden. — Der berühmte Pianist, Herr Moscheles ist ebenfalls von Hamburg nach Kopenhagen abgereist.

(Das Konzert zu Tegernsee.) Im Schlosse zu Tegernsee sollen bei der Durchreise des Königs und der Königin von Bayern, als die hohen Herrschaften in dem Saale des Schlosses zur Tafel sassen, dieselben plötzlich durch einen Gesang von Alpenliedern, die im Nebenzimmer von 6 Gebirgsmädchen vorgetragen wurden, mit nicht geringem Vergnügen überrascht worden sein. Unter diesen Alpenmädchen soll sich Madamn Sigl-Vespermann, welche die Mädchen zuvor dazu eingeübt hatte, selbst verkleidet befunden haben. Die Münchener politische Zeitung hat diese artige Nachricht zuerst mitgetheilt; von der Münchner Flora ist sie dagegen als ein leeres Gerücht erklärt worden, das schon in mehrere andre Zeitnngen übergegangen ist.

(Aus London.) Am 25. August ist in London zum ersten Male der „Vampyr" von Marschner gegeben worden, und hat ausserordentliches Glück gemacht. Mehre Nummern wurden da capo verlangt, und mit jeder Vorstellung stieg noch der Beifall. Der Direktor der königl. Oper, Haws, hat den Komponisten aufgefodert, für England eine neue Oper zu schreiben, zu welcher Planché den Text liefern wird. Auch in Paris wird auf dem Theater Favart baldigst Marschners „Vampyr" gegeben werden.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei der litterar. musikal. artistische Anzeiger Nr. 13.)

Verzeichniß von Büchern und Musikalien,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

No. 13. unter den Linden No. 34, zu haben sind. Den 14. November 1829.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Vorläufige Anzeige.

In unserm Verlage wird erscheinen:

Lissabon wie es ist.

Von Dr. Ludwig Otto. Seitenstück zu Neapel wie es ist ꝛc. 8. elegant brochirt.

Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen darauf an. (In Berlin die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.)
Leipzig, im October 1829.

Rein'sche Buchhandlung.

Zu allen deutschen Buchhandlungen ist eine ausführliche Ankündigung niedergelegt, von der Herausgabe eines Werkes in 30 großen Blättern:

Den herrlichen Dom in Magdeburg,

den Gegenstand der Bewunderung für Fremde und den Stolz der Bewohner Magdeburgs, in seiner Bauschönheit, nach einzelnen Theilen und im Ganzen in Zeichnungen und Umrissen darstellend,

worauf Männer vom Baufach, so wie Liebhaber alter deutscher Art und Kunst, aufmerksam zu machen, nicht verfehlen wollen

Magdeburg, im September 1829.

Creutz'sche Buchhandlung.

Neue Schrift für Rechtsgelehrte.

Erörterungen praktischer Rechtsfragen

aus dem gemeinen und Sächsischen Civilrechte und Civilprocesse, mit Beziehung auf die darüber vom Königl. Sächs. Appellationsgerichte ertheilten Entscheidungen, von F. A. v. Langenn und Dr. A. G. Kori, Königl. Sächs. Appellationsräthen.

Erster Theil.

Ist erschienen in der Arnoldischen Buchhandlung zu Dresden und Leipzig und in allen namhaften Buchhandlungen (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung) für 1 Rthlr. 5 Sgr. zu bekommen.

Neue medicinische Schriften.

Dr. S. Hahnemann, kleine medicinische Schriften, gesammelt und herausgegeben von Dr. E. Stapf. Zwei Bände. Gr. 8. 3 Rthlr.

Dr. K. Ch. Hille, das Dampfbad, seine Einrichtung, Wirkung und Anwendung. 8. broch. 17½ Sgr.

Dr. C. A. Albrecht, die Homöopathie von dem Standpunkte des Rechts und der Medicinal-Polizei beleuchtet. Gr. 8. broch. 17½ Sgr.

Neue Zeitschrift für Natur- und Heilkunde, herausgegeben von Dr. Choulant, Ficinus, Haase, Kreysig, Seiler ꝛc. Erster Band, 1s Heft, mit Kupfern. broch. 1 Rthlr. 15 Sgr.

Von der frühern Zeitschrift sind 5 Bände erschienen, im Ladenpreise 15 Rthlr. — welche aber jetzt für 10 Rthlr. durch alle Buchhandlungen (in Berlin, durch die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung) zu bekommen sind.

Arnoldi'sche Buchhandlung in Dresden.

Bei mir ist erschienen und in allen Buchhandlungen des In- und Auslandes (in Berlin, durch die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung) zu erhalten:

Allgemeines Handwörterbuch der

philosophischen Wissenschaften

nebst ihrer

Literatur und Geschichte.

Nach dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft bearbeitet und herausgegeben von

Wilhelm Traugott Krug.

Vier Bände.

Gr. 8. 1827—29. 186½ Bogen auf gutem Druckpapier. 10 Rthlr.

Mit der Erscheinung des vierten Bandes hat der Subscriptionspreis aufgehört und ich kann von heute an das Werk nicht anders als zum Ladenpreis abgeben. Einzelne Bände kosten 2 Rthlr. 15 Sgr.

Leipzig, den 15 Juni 1829.

F. A. Brockhaus.

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung) zu erhalten:

Bibliothek classischer Romane und Novellen des Auslandes.

Siebzehnter bis neunzehnter Band.

Delphine. Von Anna Germaine von Staël. Aus dem Französischen übersetzt durch Friedrich Gleich. Mit einer Einleitung. 12. 42¾ Bogen auf gutem Druckpapier. Geh. 1 Rthlr. 15 Sgr.

Die frühern Lieferungen enthalten: Don Quixote, von Cervantes, übersetzt von Soltau (4 Bände, 2 Rthlr. 15 Sgr.); Der Landprediger von Wakefield, von Goldsmith, übersetzt von Oelsnitz (1 Band, 20 Sgr.); Gil Blas, von Le Sage (4 Bände, 2 Rthlr.); Geschichte des Erzschelms, von Quevedo, übersetzt von Keil (1 Band, 15 Sgr.); Tom Jones, von Fielding, übersetzt von von Lüdemann (4 Bände, 2 Rthlr. 15 Sgr.); Niels Klim's

Wallfahrt in die Unterwelt, von Holberg, übersetzt von Wolf (1 Band, 20 Sgr.); Letzte Briefe deß Jacovo Ortis, von Foscolo, übersetzt von Lautsch (1 Band, 20 Sgr.), alle bis jetzt erschienene 19 Bände kosten daher 11 Rthlr. 6 Sgr.

Jeder Roman, mit einer biographisch-literarischen Einleitung, ist unter besonderm Titel auch einzeln zu den bemerkten Preisen zu erhalten.

Leipzig. F. A. Brockhaus.

Neue homöopathische Schriften.

Von

Dr. C. G. Hartlaub und Dr. C. F. Trinks, systematische Darstellung der reinen Arzneiwirkungen, für homöopathische Aerzte. 7r, 8r, 9r Band, oder Darstellung der antipsorischen Arzneimittel in ihren reinen Wirkungen. In 3 Bänden. gr. 8.

ist der 2te Band erschienen, und alle 3 Bände sind noch im Prän. Pr. von 9. Rthlr. bis Ende d. J., wo der 3te (letzte) Band erscheint, durch alle Buchhandlungen (in Berlin, durch die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung) zu bekommen. Dresden und Leipzig, im Sept. 1829.

Arnoldische Buchhandlung.

Die von mir auf Subscription angekündigte:

Deutsche Bücherkunde der Freimaurerei und der damit in wirklicher oder vorgeblicher Beziehung stehenden geheimen Verbindungen, Orden und Secten,

ist bereits unter der Presse, der Subscriptions-Termin bleibt jedoch noch bis Ende d. J. offen; der Preis eines Exemplars auf weißem Druckpapier, median, sauber cartonnirt, wird circa 20 Sgr. bis 1 Rthlr. sein. Alle Buchhandlungen (in Berlin, die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung) nehmen Bestellung hierauf an und durch diese erbitte ich mir die Subscriptions-Listen, spätstens gleich nach Neujahr, da die Namen der resp. Subscribenten dem Buche vorgedruckt werden sollen.

Rostock, den 1. November.

K. C. Stiller, Hof-Buchhändler.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Penelope.

Taschenbuch

für das Jahr 1830.

Herausgegeben von Theodor Hell.

19ter Jahrgang. Mit 8 Kupfern. Gewöhnliche Ausgabe $1\frac{2}{3}$ Rthlr., feine Ausgabe $2\frac{2}{3}$ Rthlr.

Inhalt:

Gallerie aus Schillers Gedichten. X. Mädchensinn und Schicksal. Von Fr. Lodmann. Die Prätendenten. Von C. B. v. Miltitz. Margarethe Rosen. Von C. von Wachsmann. Charakter-Skizze der Römer. Von W. Waiblinger. Treue gewinnt. Von W. G. Blumenhagen. — Gedichte von Tiedge, von v. Houwald, vom Grafen von Blankensee.

Leipzig. J. C. Hinrichsche Buchhandlung.

Wirklicher Reichthum unserer Haushaltung.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Zuverlässiger Wegweiser zur Beförderung

des häuslichen Wohlstandes

der Gesundheit, der Gewerbe und Künste

oder

neuer Haushaltungs- und Gewerbesatz,

enthaltend mehrere tausend Anweisungen für den Bürger, Landmann, Künstler, Fabrikanten und Handwerker, so wie für Hausmütter und die es werden wollen, sämmtlich auf vieljährige Erfahrung gegründet, und überall leicht und sicher anzuwenden; wodurch die Mittel an die Hand gegeben werden, nicht allein eine Haushaltung mit allen nur möglichen Vorräthen zu versehen, solche gut zu erhalten, und bedeutende Ersparnisse dabei zu machen; sondern auch in Krankheiten der Menschen und Thiere schnell und wirksame Hülfe zu finden.

Herausgegeben

von einer Gesellschaft kenntnißreicher Männer.

Erstes und drittes Heft. Mit 1 lith. Abbildung. 8. Cöslin, Druck und Verlag von C. G. Hendeß.

Jedes Heft kostet im Subscriptionspreis bis zur Beendigung des ganzen Werks nur $7\frac{1}{2}$ Sgr. Hernach das Doppelte. Jeden Monat erscheint 1 Heft.

Zu einer Zeit, wo Deutschland mit Rathgebern, Hausfreunden, Vorschriften Recepten, Enthüllung von Geheimnissen aller Art, überschwemmt ist, scheint die Herausgabe dieses Werkes fast überflüssig zu sein; und sie wäre es wirklich, wenn der Inhalt jener Schriften ihrem Titel entspräche. Allein, mit geringern Ausnahmen, sind solche nichts anders, als Geldspekulationen. Wenn das Buch nur gedruckt, ins Publikum gebracht, gekauft und bezahlt wird, so ist der Zweck erreicht. Ob manche Hausväter, Handwerker, Künstler dadurch verführt werden, kostspielige Versuche zu machen, welche nicht gelangen und gelingen konnten; ob sie Geld und Zeit, ja oft sogar den guten Ruf der Zuverlässigkeit und Geschicklichkeit, dessen sie sich unter ihren Mitbürgern erfreuten, dafür hingeben mußten; wenn sie das Buch zuletzt ins Feuer warfen: was kümmert das die Bücherfabrikanten? Genug, sie haben ihren Zweck erreicht, und das Geld in der Tasche. —

Bei mir ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Berlin, W., der kleine Singschüler, oder Singfibel für Elementarschulen. Enthaltend: die ersten Elemente des Notensingens nach einer stufenweisen Fortschreitung, mit einem Anhange von ein- und zweistimmigen Kinderliedern und Choralmelodieen. Quer 8. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Man findet hier in gedrängter Kürze die vorzüglichsten Regeln des Gesanges für Anfänger in naturgemäßer Stufenfolge vorgetragen. Die sehr leichten Kinderlieder, so wie die bekanntesten Choralmelodieen sind gewiß eine sehr angenehme Zugabe, wodurch die, oft sehr mangelhaft geschriebenen Singbücher gänzlich überflüssig werden. — Das Werkchen selbst ist das Resultat mehrjähriger Erfahrung eines Schulmannes und kann als erprobt empfohlen werden.

Neustadt a. d. O., October 1829.

J. K. G. Wagner.

So eben hat die Presse verlassen:

Chronik des neunzehnten Jahrhunderts.

Neue Folge. 2r Band. A. u. d. Titel:

Die neuesten Weltbegebenheiten im pragmatischen Zusammenhange dargestellt von Dr. Carl Venturini. Das Jahr 1827. gr. 8. (48 Bogen) Leipzig. Hinrichs. 1829. 2 Rthlr. 26 Sgr.

Der freimüthige Verfasser erfüllt hiermit eine Zusage, die er im vorigen Jahrgange der Chronik gegeben hat: „sie fortzuführen, so lange er noch Arbeitskraft und Arbeitsmuth in sich verspüre.“ Möge dieses, (sagt der ausführliche Beurtheiler in den Blättern für lit. Unt. 1829. Nr. 191. und 192.) noch recht lange der Fall sein! denn unbezweifelt wahr ist es: die Chronik füllt, bei allen ihren Mängeln, nach dem unverdächtigen Zeugnisse competenter Richter eine sonst bedeutende Lücke unserer historischen Literatur aus. Wir haben außerdem kein Buch, welches einen hinlänglich vollständigen Jahresbericht der neuesten Zeitereignisse lieferte und welche Literatur kann ein ähnliches Geschichts-Werk aufweisen?!!

Neue Unterrichtsbücher.

Ch. Tr. Otto, (Director) der sächsische Kinderfreund. Ein Lesebuch für Stadt- und Landschulen. 8. (17 Bogen) 7½ Sgr. (Für Schulen findet ein noch geringerer Preis statt.)

Fr. Löhmann, die ersten Gründe der Zahlenrechnung in Fragen und Antworten; zum Unterricht in Schulen und zur Gedächtnißhülfe im Geschäftsleben. gr. 8. (9 Bogen) 15 Sgr. (Für Schulen findet ein noch geringerer Preis statt.)

T. F. M. Richter, Reisen zu Wasser und zu Lande 2c., für die reifere Jugend zur Belehrung und zur Unterhaltung für Jedermann. 9r und 10r Band. 2 Thlr. 5 Sgr. Pränum. Preis 1 Thlr. 20 Sgr.

Alle 10 Bände im Ladenpreis 10 Thlr. 10 Sgr., — wegen eines versuchten Nachdruckes um 7 Thlr. 15 Sgr. (Ein treffliches Weihnachtsgeschenk.)

In der Arnoldi'schen Buchhandlung in Dresden und Leipzig erschienen und zu haben durch alle namhafte Buchhandlungen (in Berlin, durch die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung).

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen des In- und Auslandes zu erhalten:

Anekdoten aus dem Leben des Fürsten Italinsky, Grafen Suworoff-Rymnikky, russ. kais. Feldmarschalls. Aus dem Russischen. Mit dem Bildniß Suworoff's. Gr. 8. 12¼ Bogen auf gutem Druckpapier. 1 Thlr.

Leipzig, den 1sten Juli 1829.

F. A. Brockhaus.

In allen Buchhandlungen (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung) ist zu haben:

Dr. J. S. Vaters Jahrbuch der häuslichen Andacht und Erhebung des Herzens. Herausgegeben von A. G. Eberhard, für das Jahr 1830. Mit Titelkupfer und Musikbeilage. Preis 1¼ Rthlr.

Halle. Renger'sche Buchhandlung.

Neuester Katechismus der Bienenzucht,

oder vollständiger auf vieljährige Erfahrung gegründeter Unterricht über die einzig sichere Methode Bienen mit dem gedeihlichsten Erfolge zu warten, zu pflegen und zum höchsten Ertrage zu bringen. Ein Buch für alle Gegenden entworfen und herausgegeben von Dr. Carl Wilhelm Ernst Putsche, Prediger zu Wenigen-Jena und der Superintendantur Adjunct 2c., Herausgeber der Encyklopädie der Land- und Hauswirthschaft. Mit 1 Kupfer. Gr. 8. broch. Preis 15 Sgr.

Dr. Caspari's

homöopathischer Haus- und Reisearzt,

ein unentbehrliches Hülfsbuch für Jedermann, insbesondere für alle Hausväter, welche auf dem Lande, entfernt von ärztlicher Hülfe, wohnen, um sich dadurch ohne dieselbe in schnellen Krankheitsfällen selbst helfen und die dazu nöthige Haus-Apotheke verfertigen zu können. Herausgegeben von Dr. F. Hartmann. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Gr. 8. broch. Preis 15 Sgr.

Die homöopathische Heilkunst

und ihr Verhältniß zum Staate. Von Dr. G. Wilh. Groß, praktischem Arzte zu Jüterbogk, im Herzogthume Sachsen. gr. 8. broch. Preis 22½ Sgr.

Geschichte der Fortschritte in den Naturwissenschaften

seit 1789 bis auf den heutigen Tag, vom Baron G. Cuvier. Aus dem Französischen von Dr. F. A. Wiese. 4r Band. gr. 8. Preis 1 Rthlr. 15 Sgr. (Preis des ganzen Werks 6 Rthlr. 7½ Sgr.)

Archiv für neuere Kriegs- und Armee-Geschichte.

(Fortsetzung des militairischen Taschenbuchs) 1r Band, 3s Heft. gr. 8. broch. Preis 11 Sgr.

Inhalt.

1) Erinnerungen aus dem Feldzuge von 1812 in Rußland. — 2) Die Französische Garde. — 3) Literarische Miscellen. Leipzig.

Baumgärtner'sche Buchhandlung.

Répertoire

du théâtre français à Berlin.

No. 1) Mes derniers vingt Sols, vaudeville en un acte, par Théaulon et Ramond. 5 Sgr.

No. 2) Malvina, ou un Mariage d'inclination, comédie-vaudeville en deux actes, par Scribe. 10 Sgr.

No. 3) L'Ambassadeur, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe et Mélesville. 7½ Sgr.

No. 4) Les Moralistes, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe et Varner. 7½ Sgr.

No. 5) Un dernier Jour de Fortune, comédie-vaudeville en un acte, par Dupaty et Scribe. 5 Sgr.

No. 6) Les Cuisiniers diplomates, vaudeville en un acte, par Rochefort, Barthélemi et Masson. 5 Sgr.

No. 7) Mr. Jovial, ou l'Huissier chansonnier, comédie-vaudeville en deux actes, par Théaulon et Choquart. 7½ Sgr.

No. 8) Le Mariage de raison, comédie-vaudeville en deux actes, par Scribe et Varner. 10 Sgr.

No. 9) Le Paysan perverti, pièce en trois journées, par Théaulon. 12½ Sgr.

No. 10) Les premières amours, ou les Souvenirs d'enfance, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe. 7½ Sgr.

No. 11) Théobald, ou le Retour de Russie, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe et Varner. 7½ Sgr.

No. 12) Mme. de Sainte-Agnès, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe et Varner. 7½ Sgr.

No. 13) Yelva, ou L'orpheline Russe, comédie-vaudeville en deux parties, par Scribe, Devillenenve et Desverges. 7½ Sgr.

No. 14) La jeune Marraine, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe, Lockroy et Chabot. 8 Sgr.

No. 15) Simple Histoire, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe et Courcy. 7½ Sgr.

No. 16) Léonide, ou la Vieille de Suresne, comédie-vaudeville en trois actes, par Villeneuve et Saint-Hilaire. 10 Sgr.

No. 17) La Somnambule, comédie-vaudeville en deux actes, par Scribe et G. Delavigne. 7½ Sgr.

No. 18) Le Diplomate, comédie-vaudeville en deux actes, par Eugène Scribe et Delavigne. 7½ Sgr.

No. 19) La Quarantaine, comédie-vaudeville, par Scribe et Mazères. 5 Sgr.

No. 20) Le Cousin Frédéric, ou la Correspondance, comédie-vaudeville en un acte, par Émile, Arago et Alexandre. 5 Sgr.

No. 21) La Lune de Miel, comédie-vaudeville en deux actes, par Scribe, Melesville et Carmouche. 10 Sgr.

No. 22) La Demoiselle à marier, ou la première Entrevue, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe, Melesville et Carmouche. 7½ Sgr.

No. 23) L'Héritière, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe et Delavigne. 5 Sgr.

No. 24) Le jeune Mari, comédie en trois actes, par Mazères. 10 Sgr.

No. 25) Le vieux général, comedie-vaudeville en deux actes, imitée du Théâtre Allemand de Kotzebue. Par Desvergers et Warin. 7½ Sgr.

No. 26) Le vieux Mari, comédie-vaudeville en deux actes, par Scribe et Melesville. 10 Sgr.

No. 27) La maitresse, comédie-vaudeville en deux actes, par Merville, H. Leroux et Alexis. 10 Sgr.

Erschienen und zu haben in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung, in Berlin, unter den Linden No. 34.

Dieses Répertoire enthält nur diejenigen Comédies und Vaudevilles der neueren berühmten Französischen Theaterdichter, die in Paris und Berlin allgemeinen Beifall gefunden haben, und eignet sich wegen der Korrektheit und weil nichts die Erlernung der Französischen Sprache so befördert, als das Lesen Französischer Lustspiele, vorzüglich zum Schulgebrauch.

Musikalien.

Von der den 13. October auf dem Stadttheater zu Aachen zum Erstenmale aufgeführten und mit dem entschiedensten Beifall aufgenommenen romantischen Oper:

Bibiana,

oder:

Die Kapelle im Walde,

in drei Aufzügen,

von

Louis Lax,

Musik von J. P. Pixis,

ist die vollständige Partitur **regelmässig** nur durch die J. A. **Mayer**'sche Buchhandlunng in Aachen zu beziehen, welche alle Bestellungen hierauf prompt besorgen, so wie sonstigen Anfragen genügen wird. Das Buch der Oper ist ebendaselbst bereits gedruckt erschienen und durch jede Buchhandlung zu erhalten.

Neue Musikalien,

welche so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen (in Berlin in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung) zu haben sind:

Prinz Lieschen, komische Oper in drei Akten von E. Gehe, in Musik gesetzt, für das Klavier eingerichtet und dem Hrn. Oberst-Burggrafen, Graf Chotek gewidmet von Joseph **Wolfram**. gr. Fol. geb. 4 Thlr. 15 Sgr.

Daraus einzeln die Ouvertüre zu vier Händen 15 Sgr. No. 1. 20 Sgr. No. 2. Arie mit Chor 10 Sgr. No. 3. desgl. 7½ Sgr. No. 4. Duett 7½ Sgr. No. 5. Arie 7½ Sgr. No. 6. Finale des 1sten Acts 20 Sgr. No. 7. Duett 5 Sgr. No. 8. Arie 5 Sgr. No. 9. Duett 7½ Sgr. No. 10. desgl. 7½ Sgr. No. 11. Quartett 10. Sgr. No. 12. Finale des zweiten Acts 20. Sgr. No. 13. Arie mit Chor 5 Sgr. No. 14. Arie 7½ Sgr. No. 15. Duett 7½ Sgr. No. 16 Final 12½ Sgr.

Dresden und Leipzig.

Arnoldi'sche Buchhandlung

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 21. November — Nr. 47. — 1829.

Beurtheilungen.

1. Generalbass-Schule oder vollständiger Unterricht in der Harmonie- und Tonsetzlehre von L. E. Gebhardi. Erster Band. XI. Werk. Erfurt und Leipzig bei Hartknoch. Preis 2 Thlr. 10 Sgr.

2. Knechts allgemeiner musikalischer Katechismus, oder kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre, zum Behufe der Musiklehrer und ihrer Zöglinge. Fünfte verbesserte und vermehrte Ausgabe.
   Freiburg bei Herder. 1824.

3. Theoretisch - praktische Generalbass-Schule von J. H. Knecht.
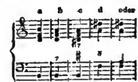
4. Bewährtes Methodenbuch beim ersten Unterricht von J. H. Knecht.
   Nr. 2, 3 und 4 bei Herder in Freiburg erschienen.

5. Theoretisch-praktisches Lehrsystem des Pianofortespiels von C. G. Wehner. Zwei Theile. Meissen bei Klinkicht und Leipzig bei Mittler.
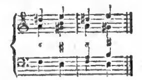
(Fortsetzung.)

Nach dem oben Gesagten wäre nun zu untersuchen, ob diese Lehrbücher den Anfoderungen, die an ein gutes Lehrbuch zu machen sind, entsprechen. Dies soll jetzt mit dem zuerst angezeigtem geschehen, es ist dies die Generalbass-Schule von Gebhardi. Der Verfasser dieses Buchs ist, wie der Titel sagt, Gesanglehrer am königlichen Gymnasium und Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt. Seiner Stellung nach müsste er also eigentlich wissen, wie man unterrichtet. Mündlich mag er dies recht gut können, aber schriftlich gewiss nicht. Als Beweis dieser Beschuldigung mögen einige Sätze aus dem Lehrbuche folgen. Pag. 51, § 20 heisst es:

„Der übermässige Sextenakkord entsteht aus dem verminderten Dreiklang auf folgende Art:"
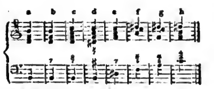


„Wenn man zum verminderten Dreiklang, wie bei a, statt der Oktave die Septime hinzufügt, wie bei b, die Terz des Grundbasses zufällig erhöht, wie bei c, den Grundton H weglässt, und die Quinte desselben in den Bass legt, wie bei d, so bekommt man den übermässigen Sextenakkord. Zu diesem Akkorde kann nur doppelte Terz genommen werden, wie z. B.



Ferner heisst es pag. 91, § 111:

„Es giebt auch einen Quintsextenakkord, der gewöhnlich in den Molltonarten vorkommt, und aus dem verminderten Dreiklange auf folgende Art entstanden ist:



„Haben wir den verminderten Dreiklang, wie bei a, und fügen ihm statt der Oktave die kleine Septime als leitereigenen Ton zu, wie bei b, setzen die kleine None noch hinzu, wie bei c, erhöhen die Terz zufällig, wie bei d, lassen den Grundton weg, wie bei e, setzen die Terz des unächten Septimenakkordes (bei e) in den Bass, wie bei f, so bekommen wir den Quint-Sexten-Akkord mit der grossen Terz, reinen Quinte und übermässigen Sexte, welcher ebenfalls frei eintreten kann, weil er, wenn die übermässige Sexte Dis enharmonisch in Es verwandelt wird, gleiche Intervalle, wie ein Haupt-Septimen-Akkord hat. — In diesem Akkorde ist, wie man aus seiner Entstehung sehen kann, die Quinte abwärts Grundton. — Die Verwechslungen dieses Akkordes bei g und h kommen selten vor, weil sie minder wohlklingend sind.“ —

Dass ein Schüler nach dieser Erklärung den übermässigen Quintsextenakkord erlernen kann, möchte Ref. bezweifeln. — Dergleichen weitschweifige und unverständliche Erklärungen kommen noch viele in dem Werke vor. — Herr Gebhardi sagt in der Vorrede zu seinem Werke: „Wie bei allen Wissenschaften es nicht allein darauf ankömmt, was davon gegeben, sondern auch wie es gegeben wird, so schien mir bis jetzt ein Werk über die Theorie der Musik zu fehlen, welches die ganze Lehre der musikalischen Komposition auf eine recht praktische Weise, gründlich, fasslich und deutlich (??) vortrüge.“ Ferner: „In den vorhandenen Generalbass-Schulen sind entweder die Regeln nicht hinlänglich begründet, oder sie sind nicht auf eine solche Weise vorgetragen, dass sie von Schülern ohne weitere praktische Anweisung verstanden und angewendet werden können.“ Man sieht, dass der Verfasser eine recht gute Ansicht gehabt hat, wie ein solches Werk bearbeitet werden muss, doch haben seine Kräfte nicht ausgereicht, dasjenige auszuführen, was er sich vorgenommen hatte; deutlich ist sein Vortrag nicht (was doch eigentlich Hauptbedingniss eines jeden Lehrbuchs ist), und praktisch noch viel weniger, denn die vielen Beispiele, die er als Aufgaben hinstellt, sind zwar an und für sich recht lobenswerth, doch machen sie noch nicht, dass das Werk praktisch wird. Ferner muss ein Werk vollständig sein, dies ist auch in dem besprochnen Werke nicht der Fall; denn es fehlen z. B. die verschiedenartigen Auflösungen des verminderten Septimenakkords, eben so ist das, was der Verfasser über das Wesen der Melodie sagt, höchst unvollständig und mangelhaft, so wie auch die Lehre von der Modulation bei weitem noch nicht erschöpft ist. Die Lehre vom Rhythmus hingegen ist mit grösserer Sorgsamkeit ausgearbeitet und kann wohl der beste Theil des Werkes genannt werden. — Die Folge der Gegenstände ist ebenfalls nicht neu, sondern gerade so, wie sie in den meisten andern Lehrbüchern sich findet. Den ästhetischen Theil der Musiklehre hat der Verfasser ganz und gar nicht beachtet, und überhaupt in dem ganzen Werke nur ein handwerksmässiges Verfahren gegeben, Harmonien zu schreiben und aufzulösen. — Aus allem diesen geht hervor, dass der Verfasser durch sein Buch auf keine Weise das Fortschreiten der Kunst befördert, sondern nur das gethan hat, was so viele hundert andre vor ihm, und zum Theil noch viel vollständiger und besser, gethan haben. Vielleicht mögen die noch zu erwartenden andern Theile, in welchen der Verfasser laut seiner Vorrede verspricht, vom 5 und 6 stimmigen Satze, von der Anweisung, wie eine Choralmelodie mit verschiedenen Bässen zu begleiten ist, (wo denn auch wohl von den Kirchen-Tonarten die Rede sein wird), vom Kontrapunkt, vom Kanon und der Fuge und vom freien Style und der Instrumentation zu sprechen, besser als der erste Theil gelingen, und so durch eine grössere Deutlichkeit und Gründlichkeit die Schwächen und Mängel des ersten Theils vergessen machen. Ref. geht jetzt zu dem zweiten obenangezeigten theoretischen Werke über.

(Schluss folgt.)

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle par Ferdinand Ries. Oe. 150. Nr. 1, 2, 3. Simrock in Bonn. Preis jeder Nummer 6 Francs.

Lange Zeit hat der thätige und geschätzte Tonsetzer seinen Fleiss vorzugsweise der Klavierkomposition, dem Unterricht und Konzertgeben in London gewidmet, und dabei vielfach Rücksicht auf Modernität genommen. Jetzt scheint er seine Zeit ganz andern und edlern Zwecken zu weihen und in mannigfaltigen Arbeiten der reinen Kunst und seinem Talent dafür allein zu leben. Vor einiger Zeit ist seine erste Oper, die „Räuberbraut," mit Ehren erschienen, von einem grossen Oratorium hört man ebenfalls immer mehr Rühmliches, und die obengenannten Werke, wenn gleich einer kleinern Gattung angehörend, müssen neben den grössern gleiche Achtung gewinnen. Feine und zarte Erfindung, wie sie dieser Kompositionsgattung am besten ensagt, vergesellschaftet sich mit einer gereiften Technik und grosser Gewandtheit, der man es wohl verzeihen mag, wenn sie hin und wieder von der Leichtigkeit zum Spiel (namentlich in Modulationen, die keinen innern Zweck offenbaren, als das leichte Behagen des Setzers — vergl. z. B. Nr. 3. Introd. T. 4) sich verleiten lässt. Alle vier Partien sind angemessen und hinlänglich beschäftigt, die erste Violin begünstigt, jedoch nicht zu Bravourzwecken, sondern en feinsinniger eleganter Kantilene und Figurirung. Wenn der erste Geiger so auf den Sinn des Komponisten eingeht, wie z. B. dessen Bruder, Herr Kammermusikus Ries in Berlin (einer der besten Schüler von Spohr) so wird die geistreiche und feine Komposition gewiss allgemein gefallen und jedem Quartettzirkel zur Förderung gereichen.

Die Ausstattung lässt nichts zu wünschen.

Zwei Balladen von Uhland und Talvy, komponirt von C. Löwe. Op. 8. Fünfte Sammlung. Schlesinger in Berlin. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Diese Blätter haben des Verfassers erste Produktionen zuerst in ihrer eigenthümlichen Bedeutung bezeichnet; sie haben späterhin angedeutet, wie der rühmliche Weg des Tondichters im Begriff sei, in den Abweg zu einer einseitigen Manier auszulaufen. Leider ist es ihnen auch nicht erspart, das Eintreffen dieser Warnung an den vorliegenden Gesängen aufzuweisen.

Wenn der Komponist nicht seiner Anlage nach wahrer Tondichter wäre, so könnte er sich leicht damit beruhigen, dass jeder Vorwurf, der ihm hier gemacht wird, zunächst in den komponirten Gedichten wurzelt. Aber sein eigentliches Verdienst besteht eben darin, dass er in seinen frühern trefflichen Gesängen sich mit dem Dichter ganz identifizirt hat. So ist jedes Gut des Dichters, Bild und Empfindung, sein Eigenthum geworden und jeder Mangel seine Mitschuld — Mitschuld nämlich gegen sein eignes Bewusstsein von seinem Berufe. Wenn er uns in Edward den Verzweiflungsschrei des bösen Gewissens, in Erlkönig neben dem Erlengeflüster die verlockende Stimme des Geistes, die Angst des Kindes und den beschwichtigenden, endlich grausenden Vater singt: so zeigt er, dass es ihm um Ernst und Wahrheit, nicht um Tändelei und Vorspiegelung zu thun ist. Daher seine Kraft; und bei der Abweichung davon seine Schwäche.

Die vorliegende erste Ballade zeigt uns einen Ritter, der bei einem Goldschmidt Geschmeide für die Braut bestellt, Meisters Töchterlein in Liebessinnen nach dem Ritter, der zuletzt erklärt, dass sie selbst die Erkorne sei. Dieser dünne Faden ist noch lang gesponnen. Erst den Goldschmidt in seiner Bude, dann den Ritter sehn wir, der ein Kränzchen für die Braut bestellt. Im dritten Verse wünscht sich Helene ein Rosenkränzlein vom Ritter; im vierten bestellt der einen Ring, im sechsten wünscht sich Helene eine Locke; dann begehrt der Ritter, dass Helene alles anprobire — alles das ist artig komponirt, aber konnte es bei solcher Länge wichtig genug, konnte es reicher werden, konnten Wiederholungen des schon satt Genossenen ausbleiben?

Wenn nun das Mädchen in heimlicher Pein um die Wahl einer andern Braut sich demüthig geschmückt hat, erklärt sich der Ritter:

> Helene süss, Helene traut,
> Der Scherz ein Ende nimmt;

Du bist die allerschönste Braut,
Für die ich's goldne Kränzlein,
Für die den Kranz bestimmt u. s. w.

Welche spielig gemüthlose Wendung! Ist es nicht die Weise eines eiteln Hofschranzen, der sich gewiss hält, dass jede Bürgerdirne froh sein wird, der er seinen adligen Namen und seine schöne Person zuwerfen will! Natürlich hat der Komponist auch nur einen zierlichen, wenig sagenden Schwall von Tönen:

He-le-ne süss, He-le-ne traut, der Scherz ein Kn-de nimmt,
Du bist die al-ler-schönste Braut, für die ichs goldne — —

mit klingender, aber nicht bedeutender Arpeggien-Begleitung als Krone der zwölf Seiten langen Ballade zu geben vermocht. Das Ganze steht auf einer Linie mit dem Toggenburger und andern der mittelmässigen Zumstegschen Balladen. Natürlich. Hat's dem Komponisten bei diesem Gedicht mehr Ernst sein können? Doch fehlen nicht liebliche Erinnerungen an sein schönes Talent; dafür wird jeder ihm Nachfühlende den Vers:

Es war an einem Sonntag früh u. s. w.

erkennen.

Hat sich hier der Komponist zu einer Tändelei herabgelassen, so erscheint seine zweite Ballade als blosses Werk der Manier. In einer mit wenigen Veränderungen und zwei abwechselnden Zwischensätzen siebenmal wiederholten Gesangstrophe von vier Takten wird uns erzählt:

Herr Dyring ritt wohl durch das Land
Und freit' eines zweiten Weibes Hand. —

und wie diese die Kinder der ersten stiefmütterlich behandelt. Diese Einleitung ist lang; zu lang würde man sie nur dann nicht finden, wenn sie zu einem grossen Momente hinführte, der sich uns in schlagender Kürze hinstellte. Dann würde auch die musikalische Wiederholung eines an sich wirksamen Satzes nur zur Verstärkung des neuen Gedankens dienen.

Statt dessen kommt — eine neue Einleitung. Weitläufig wird erzählt, wie die Mutter im Grabe das Weinen der Kinder vernimmt, sie zu sehen beschliesst, den Herrn lange, lange darum bittet, der's endlich gewährt; wie sie sich aufrichtet und endlich Gewölb' und Grabstein bricht. Das ganze Stück ist ein Lento, Tremolo der rechten Hand mit dieser, sich nachher bereichernden Figur:

im Bass und eintönig langhinschleppender Sprache der Singenden. Der Gipfelpunkt ist ein Fortissimo beim Zerbrechen des Marmorsteins. Langhin wird nun erzählt zu weit ausgezogenem Arpeggio:

in derselben Eintönigkeit, wie der Hund geheult und der Geist die älteste Tochter am Thor getroffen. Zu einer klagenden Begleitungsfigur erfolgt der lange Zwiesprach beider; sie geht dann zu den übrigen Kindern, kleidet, kämmt, wiegt sie; der Vater wird herbeigerufen und lang ermahnt und gewarnt; des Hundes Geheul soll die Mutter wieder rufen, wenn man ihre Kinder versäumt. So schwindet der Geist, und es wird uns erzählt, wie ängstlich sorgfältig des Hundes Knurren die Gatten gemacht. Wie weitläufig das alles zugeht, zeige eine Stelle, die Anrede des Geistes an den Vater:

Ich liess Dir in Fülle Bier und Brod,
Meine Kindlein sterben vor Hunger und Noth;
Ich liess ihnen blaue Bettlein nen,
Meine Kindlein liegen auf nackter Streu;
Ich liess eine Menge grosser Wachslicht Dir,
Meine Kindlein liegen im Finstern hier.

Man muss Mutter und Hausfrau sein, um dieses Detail zu goutiren. Was soll nun der Komponist damit beginnen? Er hält sich an „die schauerliche Eintönigkeit" der stereotypen Geistersprache, er hat die Begleitung vom Tremolo bis wieder zum Tremolo gesteigert, mit wirkungsreichen Figuren- bedeutungsvoller gemacht — aber eben gemacht ist das, wie das Gedicht. Die Dichterin hat eine Volkssage aus dem Geisterleben erfinden wollen, ohne Glauben, und so hat der Komponist den Geist erscheinen und reden lassen mit jenen Spiel- und Singmanieren, die ihm anderswo Ernst und Wahrheit gewesen. Man denkt jener Wachtstube voll Soldaten im Finstern, die dem eintretenden Offizier

antworten: „wir graulen uns." Wären sie aber bis zum andern Mittag sitzen geblieben, sie bätten sich nicht mehr „gegrault."

Marx.

Berichte.

Faust von Spohr.
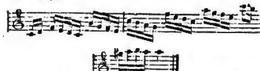
Auf der königlichen Bühne in Berlin.

Am 14. Nov. zum ersten und am 17. zum zweiten Mal wurde diese berühmteste Oper des verehrten Komponisten zum ersten Mal auf dem hiesigen Operntheater aufgeführt, nachdem sie seit sechszehn Jahren auf allen Opernbühnen Deutschlands gegeben, und nach Verdienst geschätzt worden. Eine so späte Bekanntschaft musste einerseits die Erwartung des Publikums spennen, andrerseits konnte sie sie auch leicht über den Gegenstand der Oper irreleiten. Das Erstere ist an den überfüllten Häusern sichtbar geworden, die Besorgniss des Letztern ist vor den lebhaften Antheilsbezeugungen der Zuhörer geschwunden.

Die Fabel vom Doktor Faust ist dem Deutschen von dem Puppenspiel her als Jugend-Erinnerung mit seinem Leben verwachsen; späterhin hat uns Göthe das Urbild des deutschen Geistes in demselben Faust offenbart, dem der Knabe schon in dunkler Ahnung sich blutsverwandt fühlte. Das reichste und tiefste Streben in allen endlichen Richtungen muss zu dem unendlichen Urquell hinführen oder in Vernichtung stürzen, wenn der Vermittler aller Widersprüche des Endlichen, der Glaube und das Leben für das Ewige, fehlt. Der deutsche Faust hat nun alles Wissen und Vermögen in sich gesammelt; stürzt er sich in den Taumelgenuss des vollsten, schrankenlos durchstürmten Sinnenlebens, öffnet er sich alle Quellen dieses berauschenden Borns ungescheut selbst mit der hülfreichen Macht des Bösen: so muss eben an diesem letzten Verzweiflungsversuch die Unzulänglichkeit des ganzen dem Ewigen absagenden Strebens in das grellste Licht treten und die heilige Macht des Glaubens an dem erretteten, oder am bestraften Faust offenbar werden.

Der Dichter der Oper hat diesen Gedanken nicht fest gehalten; und daher kann man leicht mit falschen Erwartungen zu dem Werk heran treten. Ihm ist Faust ein jugendlich glühender Sinnenmensch, der, wie seine ganze Klasse, ein Herz hat für das Gute, Momente genug, wo er nur ihm leben, ihm sich sogar opfern will, aber Schwäche genug, bei dem nächsten Anlass Vorsätze und Gesinnung an der sinnlichen Verlockung zu verlieren. In seiner Gutherzigkeit und in seinem Wankelmuth geht er weit; er erneut den Vertrag mit dem Bösen im vollen Bewusstsein der Verdammniss, die er damit auf sich ladet, um ein geliebtes Mädchen zu retten; und verlässt dasselbe bei dem ersten Blick auf ein andres. In diesem Zustande finden wir ihn schon beim Beginn der Oper; das Pact mit Mephistopheles ist schon geschlossen, wir sehen die Verirrung und Bestrafung eines Wüstlings, der die Macht des Bösen gewann, indem er selbst bei edlen Trieben seinem Einfluss offen stand. Man würde ohne diesen innern Zwiespalt einen zweiten Don Juan sehen; so ist es nur ein halber, in sich zerfallener. Mephistopheles ist nichts, als das tückische ihm dienende Wesen. Dies muss man sich einprägen, um nicht durch getäuschte Erwartung vom Inhalte des Gedichts gestört — schon bei der Auffassung der Ouvertüre geirrt zu werden.

Diese hat nun kein Moment des götheschen, des deutschen Faust zu verkünden; aber für den Faust der Oper ist sie ein Meisterstück, gewiss die trefflichste Instrumentalkomposition Spohrs und eine der trefflichsten Ouvertüren, die je geschrieben worden. In jugendlich pochendem Uebermuth braus't das Allegro, mit dem sie beginnt, in C-dur auf, in einem vollen Strome daher. Herrschend ist diese treibende, steigernde Figur der Geigen:



Nach einer ängstlich klagenden Melodie (Seitensatz) der ersten hoch verstiegenen Geige (G-dur) schlagen die Posaunen mit einer Intrade in Es-dur, Lugubre-Fagotte u. s. w. treten zu. Nun heben Klarinetten, Flöten, Fagotte,

Bass im Fugato einen Trauergesang (Largo) voll bodenloser Klage an; nach der ersten Durchführung schwirrt jene Figur der Saiten durch, wie gespenstisches Nachtgeflügel — es ist das Reich der ewigen Klage. Spohr hat sich hier wie nirgend als Tondichter gezeigt; das erste Allegro schlägt wieder ein, aber in Moll, und saust wilder und tragischer zu Ende.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber den gegenwärtigen Zustand des Musikwesens in London.

(Schluss.)

Bei der Prüfung der Hindernisse, die das Gedeihen der Tonkunst in England findet, war bisher nur von dem Abgang oder der Unzulänglichkeit der Einrichtungen dazu die Rede. Es ist noch zu zeigen, welchen Einfluss das Verhalten des Publikums dabei übt.

Man könnte London ein Absteigequartier für England nennen. Der Schluss des Parlaments ist das Signal zur Räumung. Die Reichen fliegen ihren Landsitzen zu, in deren Feenkreise alle ländlichen Vergnügen mit allen Genüssen des ausgesuchtesten Luxus sich vereinigen; die übrigen besuchen das Festland, um sich da von ihren Ausgaben zu erholen, die ihre Eitelkeit die wenigen Monde in London gebot. Mit dem Ende des Juli wird London eine Einöde, leerer als die entlegenste Provinzialstadt; denn nicht bloss die Reichen ziehen ab, alle Künstler, Modediener, Schmarotzer, Industrianten, die von ihnen zehren, zerstreuen sich und ruhen von ihrer Mühe, oder sammeln Kraft zum nächsten Male. Vier Monate währt die Londner Saison, vom 15. März bis zum 15. Juli. Da herrscht eine ungeheure, beispiellose Thätigkeit in der Stadt, die eben eine Wüste schien, da beginnt die ununterbrochene Reihe von Konzerten, Schauspielen, Oratorien, musikalischen Soiréen, Festen aller Art. Die Vergnügungen sind so gehäuft, dass man nur nicht begreift, wie die Frauen, ja wie die stärksten Männer es aushalten, ohne der Ermüdung zu erliegen.

Alle Welt lernt Musik in England; nicht um sie wirklich zu lernen, sondern weil es zum guten Ton gehört, so und so viel für diese Musik auszugeben und den und den berühmten Künstler zum Lehrer zu haben. Hin und wieder findet man wohl eine junge Dame mit wirklicher Anlage für Klavier oder Gesang; aber meistentheils ist dem Engländer die Musik nur ein Mittel gegen die tödtliche Langweile. Gesang und Pianoforte haben vor allen übrigen Zweigen den Vorzug; man versichert, dass die Zahl der Lehrer auf viertausend steigt. Unter ihnen behaupten J. B. Kramer und Moscheles den ersten Rang. Der erstere ist nicht mehr jung, und sein Spiel hat nicht mehr die Sicherheit und den Glanz von ehedem; aber sein Anschlag, sein Ton ist vortrefflich, und im Adagio kommt ihm keiner der Lebenden gleich, unter den frühern am meisten Düssec. Moscheles hat seine Spielart sehr geändert. Er besitzt noch jenen Glanz und jene Leichtigkeit in den Forcetouren, die alles zur Bewunderung und unter andern auch H. Herz auf seine Bahn hinrissen. Aber dazu gesellt er jetzt den vollendetsten und geschmackvollsten Gesang. Nach diesen Meistern sind Schlesinger, Pio Cianchettini, Potter und Madame Anderson am angesehensten. Die andern 4000 sind mehr oder weniger obscure Häuser; aber jeder hat seinen Anhang und alle leben.

Unter den Gesanglehrern bemerkt man Lanza (der eine gute Elementargesanglehre geschrieben), Bigrey, Attwood und Curioni. Velluti hat eine Gesangschule errichtet und die meisten Sänger des italienischen Theaters geben Unterricht. Aber ausser diesen anerkannten Talenten giebt es noch eine Legion obscurer Lehrer, die eine Kunst lehren, ohne sie selbst zu verstehen, und demungeachtet sehr beschäftigt sind. Alles macht sich in England durch Protektion, und man ist davon so überzeugt, dass die Künstler weniger um ihre Vervollkommnung als um Gönner besorgt sind. Wer die unter den Reichen und Mächtigen findet, dessen Glück ist gemacht; und weiter will man ja nichts in einem Lande, wo die Kunst ein blosses Geschäft ist. Mit Hülfe vermögender Gönner geben hier Musiker, deren Namen man nie nennen gehört, glänzende und einträgliche Konzerte, bei denen sie mit nichts, als mit der Einnahme sich bemühen. Dagegen wird das schönste Talent, wenn es keine Freunde

hat, nicht dazu kommen, einen Saal zu füllen. Es geht so weit, dass man nicht einmal Musiker zu sein braucht, um ein Konzert zu geben; Modehändler, unter dem Schutz einiger grossen Damen, haben sehr glänzende zu Stande gebracht.

Hier ist alles Spekulation; so kann die Häufung der Konzerte nicht weiter auffallen, die so weit geht, dass etwa drei Monate lang täglich drei bis vier statt finden. Alle Triebräder der Charlatanerie werden in Bewegung gesetzt: prunkvolle Ankündigungen in den Journalen, flaggende Aushängezettel von der Höhe eines Stockwerks, kleinere Bekanntmachungen, die man in den Schauspielsälen, ja auf offener Strasse ausgiebt, nichts wird versäumt. Wer aber diese Konzerte nicht gehört hat, kann sich keine Vorstellung davon machen. Ein hastig zusammengeraftes Orchester, das ohne Probe spielt; einige Sänger von Ruf, die aber unter den ewigen Anstrengungen erliegen und an den hundertmal abgedroschenen Sachen ersticken möchten; ein Haufen mittelmässiger Sänger und Instrumentisten, ein Küchenzettel nach dem Geschmack des hohen Publikums, obenan, „la Savoyarde" und „le petit tambour de la Garde nationale" und dergleichen Raritäten. Es ist ein Beweis für die Unsterblichkeit der Seele, dass der Geist der Musiker das übersteht.

Eine Beobachtung des Publikums in England zeigt, dass es das Bedürfniss, nicht aber den Geschmack für Musik hat; die Unterscheidung möchte manchem subtil vorkommen, und doch hat sie ihren guten Grund. Nämlich das Volk theilt sich in zwei Klassen, die nichts vereinigt, nichts aneinander bindet, ja die zwei verschiedne Stämme scheinen. Der eine besteht aus jener betriebsamen und wohldenkenden Volksmasse, die die gedeiblichste Kultur und Einrichtung hervorgerufen und den Verein des Gemeinwohls mit dem Privatvortheil glücklich vollendet hat. Dieser Klasse fehlt es nicht an Geschick für die Künste, wohl aber an Zeit; sie können ihr nur Erholung, nicht Geschäft sein. Die andre Klasse, die sich von anderm Blute dünkt, ist die aristokratische. Einer der geistreichsten Engländer nannte ihre Angehörigen die letzten des Menschengeschlechts. Klingt das auch nach Bitterkeit, so darf man doch behaupten, dass sie die lächerlichsten sind. Sie nennen sich untereinander die Fashionablen, the fashionable world; nicht, als müsste man fashionable sein, um edel zu sein; umgekehrt man muss adlig sein, um für fashionable zu gelten. Was nun fashionable ist, lässt sich nicht so wohl deutlich machen. Wer heut dafür galt, kann übers Jahr obscur sein. Fashionable bedeutet „in der Mode" und „nach der Mode." Wer da mit will, muss seinen Geist und sein Wissen verbergen, denn die „Fashion" will nicht an ihre Dummheit und Unwissenheit erinnert sein. Nächstdem gehört Kleidung, Equipage, ein Souper, ein Ball dazu. Der Künstler, der Gelehrte, der Arzt werden „fashionable," wenn die „Fashion" sich ihrer Gaben bedient. All' ihr Dichten und Trachten geht dahin, denn ihre Zukunft ruht auf der Lehre: „werdet fashionable, und ihr seid wohl gebettet." Dort will Jemand über Geschichte, oder Litteratur, oder Musik Vorlesungen halten. Er versteht keine Silbe davon. Was thuts! Wenn es nur fashionable ist, ihn zu hören; alle Welt wird hinlaufen. Er wird vom Wetter und von den Schnürleibern sprechen, alles wird erbaut sein und kein Mensch an seine Ankündigung denken.

Wenn die Fashion ein Konzert besucht, fällt es ihr nicht ein, zuzuhören. Es ist ein Vereinigungspunkt, und das Geräusch der Singenden und Spielenden, das man Musik nennt, begleitet die Konversation, wie das Plätschern des Wiesenquells Schäfers Liebeserklärung *). So wie der Dirigent das Zeichen giebt, fällt alles (nämlich das Publikum, nicht das Orchester) richtig ein in das Gesprächsel **), das „Brouhaha-Geplapper" erklingt wie ein leichtes Wehen, ein Sausen, wie Regentraufe, wie Hagel, wie ein Markttag, wie ein Kaffeeklatsché. Und das dauert präcis bis zum letzten Strich des Vorgeigers. Nur Ein Künstler ist von diesem Accompagnement ausgenommen; das ist der Sänger, oder vielmehr die Sängerin à la mode. Mit ihrem ersten Tone wird es wieder still. Mit dieser Auszeichnung giebt die Fashion zu verstehen, dass sie nicht unempfindlich für Musik ist, und dass, wenn sie das Uebrige nicht mit anhört, es nur nicht ihrer gnädigsten Attention würdig ist. Nur bilde man sich nicht ein, dass sie diese Gunst nach Einsicht vertheilt; ganz fremde Beweggründe lenken sie. Die vorige Saison bot den Beweis Ehedem verschwendeten die Engländer aus dem höhern Rang ihr Geld für Vergnügen und hielten die Künstler mit goldnem Regen für ihre Brutalität schadlos. Seit-

*) Oh, Oh! C'est tout, comme chez nous! Wie oft hat's die Zeitung belacht und beweint! Oh, Fashionabletetée! Ottottototototo! Popoi! Da!

**) Puristisch für Konversation.

dem ihnen aber das Festland wieder geöffnet ist, lernen sie ihre Eitelkeit mit Sparsamkeit vereinigen. In der vorigen Saison hatten sie beschlossen, das Honorar herabzusetzen, das sie den Sängern an ihren Soirées zahlten. Madame Malibran wollte sich das nicht gefallen lassen und damit war entschieden, dass sie keinen Erfolg haben würde. Denn es braucht nur ein und der andre Chef der vornehmern Baade auszusprechen, dass es nicht „fashionable" ist, den und den Künstler zu hören, und alles flieht und verachtet ihn, wie einen Paria. Mad. Malibran musste nachgeben *) und ihre Gefälligkeit trug ihr die bisher verweigerte Gunst ein; ihr Lob ertönt aus jedem Munde, der sie bisher beschrien hat. Ich könnte noch tausend Fälle anführen, die beweisen, wie gänzlich der hohen Gesellschaft in England der Sinn für Musik abgeht, wie sie sie auch gar nicht liebt, sondern nur als eine Klapper gebrauchet, die Langweile zu verscheuchen.

So ist es und so wird es bleiben. Wie lange hat man schon an der musikalischen Erziehung von England gearbeitet. Von Händel an, in dessen Periode alle grossen Sänger Italiens und Deutschlands (die Mara unter andern) in London auftraten, bis auf Klementi, Düssec, Kramer, Steibelt, Wölfl, Kalkbrenner, Ries, Moscheles, Viotti, Haydn, Winter, die Malibran, die Sontag und die Tyroler-Sänger Rainer, hat man alles mit angehört, und ist so weit wie vorher. Es ist die Fabel vom Midas, der auch im Gold wühlte und haarige lange Ohren hatte.

Allerlei.

Konzertwesen in Berlin.

Die Aussichten für das beginnende Winterhalbjahr können unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht erwünschter sein.

Die Singakademie, die schon im vorigen Jahr durch die That anerkannte, was in diesen Blättern seit sechs Jahren als ihre Pflicht und Nothwendigkeit bezeichnet wurde: ihre Thätigkeit mehr dem Publikum zu widmen: schreitet auf dieser ehrenvollen Bahn rüstig vorwärts. Bereits am 14. Nov. hat sie eine öffentliche Aufführung zu wohlthätigem Zweck veranstaltet, und darin ausser andern trefflichen Sachen ein sechszehnstimmiges „Hora est" von Felix Mendelssohn-Bartholdy von genialer Erfindung und meisterhafter Arbeit bekannt werden lassen. Noch vier Aufführungen, zwei mit, zwei ohne Orchester-Begleitung hat sie für den bevorstehenden Winter angekündigt, und es lässt sich hoffen, dass der Charfreitag uns Bachs Passionsmusik zurückführen wird.

*) Die armen Fabrikarbeiter in Manchester und Glasgow müssen auch nachgeben.

Herr Musikdirektor Möser hat seine nicht genug zu rühmenden Aufführungen von Quartett- und Symphonie-Musik am 18. Nov. mit dem Vortrag dreier Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven wieder begonnen. Wie weit der Sinn für diese Unternehmung schon durchgedrungen ist, zeigte sich an dem vollen Saal bei dieser ersten Aufführung, während die ersten vorjährigen Versammlungen nur schwach besucht waren und dazu dienen mussten, Lust und Besuch für die folgenden erst zu erwecken. Sei es nun die Vorliebe des Publikums, oder das längere Zusammenspiel des Herrn Möser mit den übrigen Quartettisten, Herren Kammermusikern Ganz, Lenss und Kelz; man war überal der Meinung, noch nie ein so präzises und dabei ungebunden erscheinendes Zusammenspiel, eine solche Einheit im Geistes gehört zu haben. Herr Musikdirektor Möser bewies eine Anmuth, Zartheit und eine geistreiche Auffassung, die besonders bei Haydn und Mozart nichts zu wünschen übrig liessen. Der nächste Mittwoch wird wahrscheinlich Symphonien bringen.

Einen besondern Zweck hat sich Herr Kammermusikus Ries für sein heutiges (21. Nov.) Konzert gesetzt. Er wird uns darin mehrere Stücke aus der Oper seines Bruders Ferdinand Ries, die „Räuberbraut," bekannt machen. Freilich gehören Opern-Sachen nicht wohl in ein Konzert und können da weder ihre volle Wirkung noch treffende Würdigung erlangen. Allein bei der dermaligen Abwendung unsers Theaters von deutscher Musik zu den ärmlichen pariser Fabrikaten kann eine erkleckliche Reihe von Jahren hingehen, ehe die „Räuberbraut" uns von der Bühne her bekannt wird. Vielleicht ist die Ries'sche Musik vor mancher andern geeignet, auch im Konzert Glück zu machen und von den unzerstreutern Zuhörern da noch besser genossen zu werden, da Ries (nach ein Paar dem Ref. in Partitur bekannt gewordenen Sätzen zu urtheilen) sein Orchester mit vorzüglichem Fleiss und Geist ausgearbeitet hat und sich da auf eine edle Weise als ehemaliger Schüler Beethovens bekennt.

Bekanntmachung.

In Folge einiger Anträge muss die Redaktion nochmals erklären:

„dass kein Konzert in diesen Blättern vorausverkündigt werden kann, in dem nicht eine vollständige Symphonie, oder sonst ein grösseres Werk zur Aufführung kommt."

Dagegen wird jedes so würdig ausgestattete Konzert mit Freuden voraus angezeigt werden und bedarf es dazu nur einer schriftlichen Aufforderung vom Konzertgeber, gleichviel ob er mit dem Redakteur in Verbindung steht, oder nicht. —

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandulng.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 28. November —— Nr. 48. —— 1829.

Beurtheilungen.

Musikalische Lehrbücher.

(Fortsetzung.)

Der Titel des zweiten der oben angezeigten Lehrbücher, „des Katechismus," von Knecht, giebt an, dass das vorliegende Werk die fünfte verbesserte und vermehrte Ausgabe sei. Wenn man auch nach dem zweiten Vorbericht geht, der nur von einer zweiten Auflage redet, so ist auch dies schon einigermaassen ein Beweis der Nützlichkeit des Werkes, und gewiss ein gutes Zeichen; denn schlechte Lehrbücher werden selten zum zweiten Mal aufgelegt. — Der Verfasser giebt als seine Hauptabsicht an: „die allgemeinen Grundsätze der theoretischen und praktischen Musik, welche jeder gründliche Musiker wissen soll, in Vereinigung des alten Tonsystems mit dem neuen (so viel möglich) systematisch, deutlich und gedrängt darin vorzutragen. Es sollte zugleich der Vorläufer einiger andrer kleinen und wohlfeilen musikalischen Lehrbücher für den ersten Unterricht im Singen, Violin-, Klavier- und Orgelspielen, wie auch im Generalbasse sein, welche demselben von Zeit zu Zeit nachfolgen werden. Der Vortheil in dieser Nebenabsicht liegt darin, dass die hier vorgetragenen allgemeinen musikalischen Anfangsgründe dort keiner Wiederholung mehr bedürfen, wodurch viel Raum zu andern nützlichen Materien gewonnen wird."

Aus diesem geht hervor, dass der Verfasser eine recht lobenswerthe Ansicht bei dem Ausarbeiten seines Büchelchens hatte; doch darf man behaupten, dass auch die genaueste Kenntniss der in dem Werk enthaltenen Gegenstände nicht hinreichend ist, einem Musiker das Prädikat der Gründlichkeit zu verschaffen. Für Dilettanten mag dasjenige, was das Buch enthält, wohl eher ausreichen; ein gründlicher Musiker aber muss mehr wissen, als Akkorde schreiben, Dissonanzen auflösen u. s. w. Die (frag- und antwortweise) Form des Werkes ist schon durch den Titel angezeigt, und in vieler Hinsicht wohl sehr zweckmässig, besonders bei einem Werke, das nur die ersten und hauptsächlichsten Anfangsgründe einer Kunst lehrt. Doch bei einem tiefern Eindringen in den Gegenstand würde eine solche Bearbeitung nicht genügen. — Eine grössere Nutzbarkeit des Werkes liegt darin, dass es für jeden Instrumentisten brauchbar ist, indem die darin abgehandelten Gegenstände sich nicht auf ein einzelnes Instrument beschränken, sondern sich über alle verbreiten. Das Werk ist in 7 Hauptabschnitte eingetheilt; der erste enthält die Erklärungen vom Ton, Tonkunst, ♯, ♭, ♮ u. s. w.; im zweiten Abschnitt wird von den Tonzeichen, im dritten vom Takt, im vierten von den musikalischen Zeichen und Ausdrücken, den Pausen, Fermaten u. s. w. gesprochen. Der fünfte Abschnitt handelt von den Tonleitern der Tonarten und der sechste von den Intervallen und Akkorden. Man kann hieraus abnehmen, wie weit der Verfasser in das Gebiet der Tonkunst einschreitet. — Der Styl ist im Ganzen sehr verständlich nur hin und wieder etwas sehr veraltet; neue Ansichten stellt der Verfasser nicht auf, sondern giebt nur das schon oft Dagewesene auf eine andere und wohl zweckmässige Art, die äussere Ausstattung des Werkes könnte etwas gefälliger

sein, denn sowohl Papier als Druck gehören zu den mittelmässigsten, die es giebt. —

Das nächste Werk, gewissermassen eine Fortsetzung des eben besprochenen, ist: „die Generalbass-Schule“ von demselben Verfasser. Diese ist nicht in katechetischer Form, sondern in der gewöhnlichen Art geschrieben. Der Verfasser setzt bei diesem zweiten Werke das erste voraus, und nimmt fast denselben Weg, wie Türk in seiner Generalbass-Schule; die Lehre von den Variationen ausgenommen, hat er durchaus gar nichts Neues gegeben, ist vielmehr im Styl weit hinter Türk zurückgeblieben, z. B. § 58 heisst es: „Was ein Generalbass-Schüler bei jedem Stücke für Punkte zu beobachten habe?“ — „Ein Generalbass-Schüler hat bei jedem Stücke folgende Punkte und Regeln beständig zu beobachten: Erste Regel: Er soll 1) die Akkorde in der eingestrichnen Oktaven-Abtheilung greifen, und nicht leichtlich weder unter das kleine g noch über das zweigestrichne f geben, weil diese Mitteltöne zur Begleitung die vernehmbarsten und angenehmsten Töne sind u. s. w.“

Nach dergleichen Regeln (es sind ihrer 9, denen man wenigstens 500, die nicht im Lehrbuche stehen, hinzufügen könnte) folgen nun Uebungsstücke in dem Spiel bezifferter Bässe. — Die Abhandlung von den Variationen ist ganz in derselben Art, wie die eben gegebene Probe und erschöpft den Gegenstand bei weitem nicht. Noch ein obenangezeigtes Werk von demselben Verfasser heisst: „Bewährtes Methodenbuch beim ersten Klavierunterricht. Dies ist wie das erste, nämlich in katechetischer Form geschrieben, doch so, dass man auch die Fragen, wenn man will, weglassen kann, ohne den Sinn zu zerstören. Was in diesem Werke vorkommt, ist schon grösstentheils in dem ersten Werke, „dem musikalischen Katechismus“ abgehandelt, nur auf das Klavier übertragen und demgemäss etwas mehr ausgeführt; dem Werke sind eine Menge Beispiele hinzugefügt, die sowohl in ihrer Form als in ihrem musikalischen Werthe nicht sehr hoch stehen und dem Schüler eben nicht die angenehme Seite des Unterrichtes zeigen.

(Schluss folgt.)

Berichte.

„Faust“ von Spohr.

Auf der königlichen Bühne in Berlin.

(Fortsetzung.)

Auf dem Schlusstone der Ouvertüre (der Vorhang ist aufgeflogen, Nacht, eine Strasse vor festlich erhelltem Hause, aus dem Tänzer, Damen, Masken, Fackelträger nach Hause strömen) setzt Musik hinter dem Theater ein, mit einer schnellen Wendung nach F-dur, ein alterthümlicher Tanz im Menuettenrhythmus mit Nachahmungen, Bindungen u. s. w. Festlich prunkend tönen bei dem dritten Theil Trompeten und Pauken drein. Faust tritt vor, in die fortgehende Tanzmusik rezitativisch hineinsprechend, unbefriedigt, angeeckelt von dem „sinnlosen Sinnenleben.“ Mephistopheles rückt ihm dieses schwankende Suchen und Schmähen der Lust vor und in einem Rezitativ und Duett spricht Faust seine Absicht aus, die Macht des Bösen „zum Guten“, zum Wohlthun zu verschwenden — Mephistopheles erklärt seine verderbliche Dienstfertigkeit und seinen Hohn. Diese ganze Introduktion hat eine würdige und wohlzusagende Haltung, besonders das Duett ist so fliessend und klar und ruhig geführt, wie nirgend eine spohrsche Komposition — und mehr war nicht zu thun nach dem Inhalt des Operngedichts. Faust singt schöne Töne, wie er schöne Worte macht; ein tieferer Ernst ist bei ihm nicht dahinter, und der Komponist würde förmlich in Zwiespalt mit seinem Gedichte gerathen sein, hätte er mehr in die Rolle legen wollen. Dass — der Teufel gleichfalls in wohlgeführter Weise, ja gelegentlich in Koloraturen:
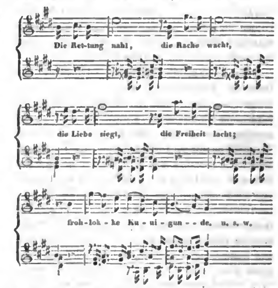


singt und beide Stimmen, des edelwollenden Menschen und des Erzbösen, sich einträchtig und angenehm zusammenfügen: würde unbegreiflich sein, wenn wir es hier mit einem rechten Teufel zu thun hätten. Es ist aber nur der vielvermögende Diener des Herrn.

Beide gehen ab und wir werden in einen Saal versetzt, wo Fausts Freunde ein munteres

Trinklied anstimmen. Nachdem sie sich zurückgezogen haben, tritt Faust mit Röschen ein, einem einfachen, herzigen Mädchen. Beide sprechen ihre Gefühle in einem sanften, still und lieblich in das Gemüth fliessenden Duett aus, einem jener Sätze, die dem trefflichen Komponisten soviel Freunde unter Sängern und Zuhörern erworben haben; auch dramatisch konnte die Situation nicht befriedigender erfasst werden. Mephistopheles kündigt den Andrang des Volks an, das von Röschens Bräutigam, dem Goldschmidt Franz, zu Röschens Rettung aus den Armen des Zauberers herbeigerufen sei. Hier ist es, wo Faust sein Pact mit dem Teufel erneut, um Röschen durch ihn retten zu lassen. Zu ihm sammeln sich seine Freunde, das Volk stürmt herein, Röschen wird von Franz ängstlich und vergebens gesucht, dem gährenden Unwillen und Drängen der Masse entzieht sich Faust, indem er mit seinen Freunden auf dem Mantel durch Lüfte und Gewölbe davonfliegt. Dies ist eine grosse, reiche, höchst wirksame Musikmasse. Noch imposanter wäre der Eintritt des Volkschors gewesen, wenn er sogleich beim Erscheinen auf der Bühne erfolgt wäre, statt dass jetzt ein Solo Franzens einleitet. Die Masse ist zum Dreinschlagen, die Erklärung kommt hinterher. Auch das Suchen und die wehmüthige Klage um Röschens Verschwinden, das sich wiederholt, würde hemmend und ermattend empfunden werden, wenn nicht die ganze Scene als erste Massenwirkung belebt und willkommen wäre, so dass man einen einzelnen Rückhalt gern überträgt.

Die nächste Scene führt uns auf eine Raubburg zu einem gefangenen Fräulein Kunigunde, die ein düsterer Traum von ihrem Geliebten (Graf Hugo) ängstigt. Dies und das erhöhte Gefühl ihrer Liebe, Treue und Standhaftigkeit giebt Anlass zu einer grossen und reichen, sehr dankbar geschriebenen Scene. Die Koloraturen sind weder überhäuft noch zu ausgedehnt und eben so geschickt herangeführt, als gut gebildet. Man erkennt schon aus dem bisher Erzählten, dass die Oper mehr eine Kette von einzelnen (gar schnell einander verdrängenden) Scenen, als ein einheitsvoll entwickeltes Drama ist. Nur in diesem Verhältnisse kann man die weit ausgeführte Scene nicht zu lang und handlunghemmend finden; ja vielleicht hat der denkende Komponist in weislich überlegter Absicht seine Sätze ruhig und reichlich ausgesponnen, um dem Gemüth des Hörers bei dem Schwanken der Handlung eine wohlthuende Beruhigung und Haltung zu geben. Dies scheint die Bestimmung der Scene zu sein, da wir aus dem bekannten Kreise plötzlich herausgerissen und zu neuen Verhältnissen geführt werden.

Umsonst hat Gulf, Kunigundens Räuber, sie bedroht. — Im Wald, in der Nähe seiner Burg, finden wir Graf Hugo und seine Reisigen. In einer muthigen Scene mit Chor (der besonders am Schluss recht waffenlustig drein klingt)



wird der Vorsatz ausgesprochen, Kunigunde zu befreien. Alles zieht ab, um zwei Fremde zu beobachten, die sich von fern zeigen. Röschen erscheint, von dem hingebenden Franz geleitet, um Faust aufzusuchen; Duett beider, sie voll Unruhe und Sehnsucht zu dem Geliebten, er beruhigend, warnend, bittend, beide in sanftansprechender Melodie über einer unheimlich laufenden Figur in den Saiten. Mephistopheles ist bei der Hand, Zauberschlaf auf die Augen der Ermüdeten zu giessen; auf Wolken werden sie von dannen geführt. In diesem Duett, wie in der ganzen Oper, tritt Mädchenhaftigkeit und

Unschuld in Röschens Melodie so lieblich hervor, dass mancher Zug, z. B. diese Stelle:



in ihrem Zusammenhang an Paminens wunderbar reizendes Bild erinnert. Das Grauliche der Begleitung tritt mehr zu Franzens Gesang; ihn bewahrt nicht alles einnehmende Liebe vordem Gefühl unheimlicher Nähe. Vorherrschend wird es erst mit Mephistopheles Zutritt. Dass dieser nach der Entfernung des jungen Paars die Scene mit einem kalten Spruche schliesst —

Die Zeit erzieht und reift die Saat,
Es lohnt sich selber jede That.

würde in einem einheitsvollern und gedrängtern Drama aufhalten und zerstreuen, in dieser Reihe einzelner Bilder schliesst es das gegenwärtige nur noch voller und entschiedner ab.

Hugo erscheint in Fausts Geleitschaft und Beistand. Kunigunde wird zurückgefodert, verweigert — hier beginnt das Finale — die Burg wird vom Wetterstrahl vernichtet, Kunigunde gerettet, der Räuber auf Faust's Befehl von Teufeln lebendig zur Hölle getragen. Die Handlung lässt kalt, aber die Musik, besonders des letzten Satzes ist voll Feuer und Kraft und giebt Zeugniss von der Kunstgeübtheit des Meisters. Dass diese Kraft mehr der harmonischen und instrumentalen Konstruktion anzugehören scheint, dass die Stimmen im letzten Satze nicht genug individualisirt und kontrastirt erscheinen, um die ihnen gebührende erste Stelle recht entschieden einzunehmen: liegt freilich zunächst im Gedicht, das statt einer reichern Handlung und Gemüthszeichnung alles den äussern Effekten untergeordnet hat. Der Komponist hat gezeigt, dass er hier ein eben solches unbedingtes Meisterstück, wie die Ouvertüre, geliefert haben würde, wenn — es ihm der Dichter erlaubt hätte.

Der zweite Akt führt uns durch düster brütende Nacht (Zwischenmusik) auf den Blocksberg zum Walpurgisfest mit seinen phantastischen, abentheuerlich barocken und graulichen Gästen. Hier erscheint Faust, den unwiderstehlich machenden Liebestrank zu empfangen, der kaum genossen, seine Wirkung auf die gesammte Hexenwirthschaft ausübt, die Faust mit widriger Zudringlichkeit umtanzen und kapern möchten. Soll diese Scene einen ernstern Eindruck, ein Grauen hervorrufen, so ist sie unglücklich ersonnen; bei den hiesigen Aufführungen weckten diese seltsamen Gestalten (alte Weiber mit Nasenrüsseln, Greisenköpfe auf Affenleibern, ein Paar Geköpfte, die ihre Köpfe abnahmen) mit ihren grotesken Sprüngen und Katzbalgereien eher hin und wieder Lachen, dem sich bei jener Hexencour noch Widerwille beigemischt haben mag. Eine traurige Rolle spielt dabei der — gemalte Belzebub mit dem Mond in den Tatzen, eine unbewegliche Fratze, selbst wenn Faust beim Abgehen ihm den Mond aus den Klauen schlägt. Schwerlich möchte eine verbesserte Darstellung den erwünschtern Eindruck herbeiführen; man wird immer nichts, als ein Intermezzo sehen, das schon als „hors d'oeuvre" eher komisch als ernst wirkt. Der Komponist hat indess für diese Scene gearbeitet. Faul und leichtsinnig mischen sich die Weisen des Hexentanzes ($^3/_4$ und $^2/_8$ Takt, jenes dur, dies moll), *)

der einstimmige Hexenchor, die Solostimmen dazu, bilden ein Ensemble, das einer bessern Aufgabe von Seiten des Dichters würdig war und bei allen Schwächen der Scene die Theilnahme des Publikums fest zu halten weiss. Die Instrumentation ist mit überaus glücklich erfundenen, pittoresken Zügen ausgestattet. — Bei dieser Scene wurde der Nachtheil einer so verspäteten Aufführung der Oper sichtbar. Wie ganz anders muss sie vor zehn und mehr Jahren als erste Darstellung dieses Spuckwesens gewirkt haben, wo noch keine unwillkührliche, ja unbewusste Erinnerung an die Beschwörungscene im Freischützen den Nachtheil von Seiten des Gedichts fühlbar machte! Der Komponist hat für seine Arbeit den Vergleich nicht zu scheuen, er muss sich vielmehr bewusst sein, ein grossartigeres, einheitsvolleres Tonstück geschaffen und damit

*) Dieselbe Melodie, die C. Löwe in seiner unvergleichlichen Walpurgisscene (2tes Heft der Balladen) als kunstbrüderlichen Gruss aufgenommen hat.

der leeren Scene erst einen Inhalt gegeben zu haben. Hingegen wurde Webern die glücklichere Aufgabe, seine Scene lebendiger als wesentlich für das Ganze zu empfinden, und die reiche Schaar wirkungsvoller Erscheinungen, die sein Dichter ihm nach einander vorführte, mit Sprache, jeder angemessen, zu versehen. Daher diese Reihe geistreicher, phantastisch und sprechend erfundener Züge in seiner Musik zur Beschwörungsscene, die ihre Einheit nicht erst vom Komponisten erwarten mussten, sondern in der Handlung fanden.

Die nächste Scene versetzt uns vor den aachner Dom, in dem Hugo's und Kunigundens Vermählung geweiht wird. Röschen mit ihrem Brakenburg-Franz geht während feierlichen Kirchengesangs und Orgelspiels vorüber, noch immer Faust suchend, in die Kirche. Der Anblick der Vermählung treibt sie hinaus, und sie ergiesst in einer seelenvollen Kavatine ihre Klagen und Sorgen. Der Hochzeitzug mit Faust geht vorüber. Röschens Wiedersehen wirft Zwiespalt in die treulose Brust und in einer grossen Scene (alles ist weggegangen) entscheidet er unwiderruflich, Kunigunden um jeden Preis zu besitzen.

Im Hochzeitsaal sehen wir uns wieder. Der prunkvoll und prächtig komponirte Chor der Glückwünschenden mit zärtlichen Solos der Gatten eröffnet, nach Fausts Eintritt wird eine Polonaise mit glänzender Musik aufgeführt, in deren Verlauf Faust seine Bewerbung bei Kunigunde anfängt, diese dem zauberhaft Unwiderstehlichen — nicht widerstehen kann, Mephistopheles den betrogenen Gatten warnt und dieser endlich mit gezücktem Schwerdte Rache nehmen will. Röschen in Mannskleidern stürzt mit Fausts Freunden herzu, ihn zu retten, Kunigunde flieht, Hugo wird von Faust niedergestochen, der sich mit seinen Freunden durchschlägt, Kunigunden zu ereilen. Mit dieser Scene hat man hier den zweiten Akt beschlossen und den Rest als dritten Akt dargestellt. Der Abschnitt ist wichtig — die erste von Faust mit eigner Hand verübte Blutschuld; die Komposition in ihrer Ausbreitung und mit ihrem durchaus grossartigen Schluss eignet sich vollkommen zu einem kräftigen Aktschluss. Dass die nun entstandenen beiden letzten Akte (besonders der letzte, der nur zwei Musikscenen enthält) in keinem ebenmässigen Verhältniss zum ersten stehen, wirkt vielleicht nur vortheilhafter, da der erste durch seinen gehäuften Scenenwechsel so ermüdend wirkt, als durch den musikalischen Inhalt interessant ist.
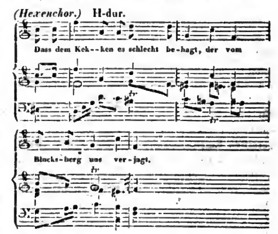
Den letzten Akt eröffnet nun eine Arie des Mephistopheles:

> Stille noch dies Wuthverlangen,
> Bald geendet ist dein Lauf,

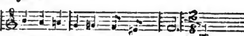
in der der Komponist die kalte lauernde Tücke des Verderbers so getreu zu schildern hatte, als Musik es vermag. Vortrefflich kehrt am Ende die Blocksbergsmusik wieder, die Hexen kehren von Faust zurück und berichten ihrem Meister:

> Ist vollbracht, wie du befohlen,
> Bei der Braut, die er gestohlen,
> Haben wir ihn nach Gebühr
> Gehetzt und geneckt,
> Gequält und geschreckt,
> Was auch Süsses er genossen,
> Bitteres haben wir drein gegossen u. s. w.

Beide Tanzweisen ($^3/_4$ und $^2/_8$) alles, auch die kecke Vermischungsweise der Motive geht uns noch einmal vorüber; jener Satz, der dem Faust schon früher trügerische Zusicherungen ertheilt hatte, kehrt mit bedenklicher Moral wieder:

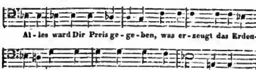


und seltsam graulich schliesst in der Musik eine wahre Adoration der Hexen vor der schwarzen Majestät:



woranf sie freilich in der bekannten Weise leichtsinnig wegflirren.

Im Finale tritt nnn erst Kunignnde im verzweiflungsvollen Stannen über ihren Treubruch, Röschen liebekrank auf, Mephistopheles nennt sich schon hier den Richter des Verbrechers, der nun anftritt, eine Hiobspost nach der andern empfängt — die Gerichte verfolgen ihn, Röschen ist abgegangen und hat sich in den Strom gestürzt — von allen verlassen und von Mephistopheles, der ihm mit schneidender Kälte die Rechnung macht:



eine Auffassung, die schon für sich vortrefflich zu nennen ist, hier aber um des Schlusses willen die vorzüglichste. Denn Alles flieht, nun den Gerichteten, der böse Diener bäumt sich in voller arger Wuth auf, die Hölle öffnet ihren Flammenschoos und Faust wird hinabgestürzt.

Soviel zur Uebersicht einer Oper *), die nngeachtet so vieler neuerer Werke desselben nnd andrer Komponisten sich in grosser Achtung erhalten hat und dieselbe auch in Berlin behanpten wird. Den Verehrern des Künstlers (und wer zählte sich nicht gern dazu?) wird sie ein interessanter Vergleichungspnnkt zu seinen spätern Werken sein. Man wird alle in diesen gereiften Eigenthümlichkeiten im „Faust" schon vorhanden, mehr oder weniger entwickelt finden. Verhüllter ist noch jene Hinneigung zum Elegischen, zu jener weichen Ausmalung, die in spätern Werken öfters der Energie der Zeichnung nachtheilig geworden zu sein, und die von einem Werke zum andern Spohrs Dichter in die Bahn des Meisters gezogen zu haben scheint, dass sie ihm ja recht homogene Aufgaben stellten. Würde ihm eine gerade entgegengesetzte geboten nnd er für sie ganz gewonnen, so könnte das in seinem Künstlerleben eine zweite Periode, nach der mit „Faust" begonnenen anheben. Dies ist aber der Punkt, in dem deutsche Komponisten gegen italienische nnd besonders französische so nnglaublich in Nachtheil stehen. Der Italiener ist so tief gesunken, dass er mit seinen Operngedichten zufrieden sein kann. Der Franzose findet bei seinen Dichtern so wenig Poesie, als er selbst hat; aber ein Geschick, eine Praktik, eine durch keine tiefere Idee oder Empfindnng beschwerte Gewandtheit, die vor den Augen seines Publikums (nnd das ist überall die Masse der halb und äusserlich Gebildeten) den Abgang tieferer Innerlichkeit gar wohl ersetzt — oder verbirgt. Und so mag es geschehen, dass jene musikalisch-armselige „Stumme" und ihres Gleichen vor den würdigen Arbeiten eines Spohr sich breit machen. Aber wie sollen die Dichter hülfebereit und der rechten Hülfe fähig sein, so lange die Musiker noch selbst ihren Mangel nnbedacht und unbesorgt lassen? Die französischen Musiker bewachen und leiten ihre Operndichter besser, und beide Theile befinden sich dabei wohl. — Einen eignen Einfluss scheint die Schwäche der Operngedichte auf Spohrs Kompositionsweise ausgeübt zu haben. Ihm, dem durchaus gebildeten Manne, konnte der besondre Inhalt der oft so schwachen Verse nicht so wichtig werden, als die Vorstellnng, die er sich von dem Inhalt seiner Scenen gemacht hatte. So lenkte sich seine Kraft mehr daranf hin, auf Anlass des Gedichts eine Reihe musikalischer ausgeführter Tonbilder zu geben, als jeden Schritt des Gedichts in das Tonleben zu erheben — eine Eigenthümlichkeit, worin ihm K. M. v. Weber bestimmt entgegensteht. Daher haben seine Tonstücke als solche eine Ansarbeitung, Fülle und abgerundete Vollendnng vor denen Webers nnd vieler andern entschieden voraus, wogegen die dramatische Prägnanz nachgestellt, nicht selten geopfert ist. Man könnte das an vielen, für sich schönen Einzelheiten darthun; statt dieser weitläufigen Nachweisnng sei der häufigen nach der Weise kirchlicher Orgelpnnkte verzierten Schlüsse gedacht, welche die Scene als Tonstück zieren, als dramatischen Moment leicht beschweren, wenn

*) Die seit dem zum dritten Mal mit gleichem Erfolg aufgeführt ist.

sie öfters wiederholt werden. Solche Schlüsse hat im „Faust" die erste bewegte und die Handlung belebende Scene, in der Röschen gesucht wird und Faust durch die Lüfte davon fährt; die vor dem grossen Finale, in der Mephistopheles Schlummer auf Röschens Augen giesst; die Blocksbergscene und andre. Es bedarf keiner Andeutung, wie Spohr zu diesen Schlüssen durch das Gedicht veranlasst war. Liessen die Scenen keinen andern Schluss (was jedoch nicht behauptet werden wird), zu so mussten sie dramatisch wirksamer gewendet werden — und das ist eben der Punkt, in dem Spohr und die meisten deutschen Komponisten nicht genug Vorsorge zu haben scheinen. Dieser Schlussart in dem Einfluss auf dramatischen Fortgang stehen die Coden gleich, mit denen andre Sätze zu Ende geführt werden. So z. B. das erste Duett zwischen Faust und Mephistopheles. Von dem Moment, wo im Allegro beide Stimmen imitirend gegeneinander treten, besonders vom 5ten Takt dieser Stelle an drängt es sich zum Schlusse, der nach dem 13ten Takt daselbst hätte eintreten können. Hier wird aber auf dem schliessenden tonischen Dreiklang ein neuer Dominantenakkord (der Unterdominante, as-dur) erbaut und eine Coda von 16 bis 20 Takten angehängt. Musikalisch ist dagegen nicht nur nichts zu erinnern, sondern das Interesse des Zusatzes und die Fülle, die er dem Ganzen giebt, hochzuschätzen. Dramatisch wird es als eine Hemmung des Verlaufs empfunden werden, als eines von den Gewichten, die den Gang besonders des ersten Akts erschweren. Dass die zahlreichen Zuhörer solche einzelne Hemmungen wenig oder gar nicht empfunden haben, ist ein Beweis für den Reiz und Reichthum des Ganzen.

(Schluss folgt.)

Berlin am 21. November.

Konzert des Herrn Kammermusikus Hubert Ries.

Den wichtigsten Inhalt dieses schon vor acht Tagen angekündigten Konzerts bildeten Oovertüre, Rezitativ und Arie, Terzett, Arie mit Chor und Räuberlied aus der Oper „die Räuberbraut" von Ferdinand Ries. Es wäre mehr als verwegen, über abgerissene Theile einer Oper, deren Inhalt man nicht einmal kennt, aus einer einmaligen Konzertaufführung zu urtheilen. Doch offenbarten die genannten Stücke (von der königl. Kapelle, Fräulein von Schätzel, Mad. Türrschmidt, Herrn Zschiesche und Herrn M. vorgetragen) so viel Schönes in Erfindung und Ausführung, namentlich eine so wirkungsvolle und eigenthümliche Instrumentation, dass gewiss recht viele Zuhörer den Wunsch mit nach Hause nahmen, die ganze Oper auf einer unsrer Bühnen zu sehn — und zwar innerhalb der ersten sechszehn Jahre.

Der Konzertgeber erfreute in einem von ihm selbst sehr gut komponirten Konzert, so wie in Variationen für 2 Geigen von Maurer (mit seinem Schüler Herrn Stern gespielt) durch sein ganz vortreffliches, besonders durch Reinheit, Zartheit und Ruhe in den schwersten wie in sangbaren Sätzen ausgezeichnetes Spiel. Ausserdem sang Herr M. „dies Bildniss ist bezaubernd schön," und offenbarte eine reiche, wenn auch noch nicht ausgebildete Stimmanlage, und Fräulein R. mit den Herren Kammermusikern Gabrielsky, Griebel, Schunke, Bock, Schlechte und Ries trug Hummels Septett mit eben so viel Geschmack als Fertigkeit vor. Eröffnet wurde das Konzert durch Beethovens Egmont-Ouvertüre, sein erstes Karakterstück für Orchester, unvergänglicher Jugendblüte.

Berlin, den 25. November.

Mösers zweite Akademie

hatte heut vor vollem Saale statt und brachte uns Mozarts Es-dur-Symphonie, eine Oovertüre von Lindpaintner und Beethovens E-dur-Symphonie, mit Lust aufgeführt und mit freudigster Empfänglichkeit aufgenommen.

Berlin, den 26. Novbr. 1829.

Erste Abonnements-Aufführung der Singakademie.

Der Erfolg von Seiten des Publikums hat der würdigen Unternehmung vollkommen entsprochen. Das geräumige Lokal war bis in die letzten Räume der Thüren mit begierigen und frohen Hörern überfüllt; ein Billet-Büreau hat

gar nicht eröffnet werden können, da alle Plätze schon durch Subscription und Meldungen in Beschlag genommen waren.

Es wurden diesmal aufgeführt 1) ein Choral von Zelter, würdig und wirksam harmonisirt, zum zweiten Verse ein Bass-Solo in der Weise mancher händelschen Arien, zuletzt eine klar geschriebene Schlussfuge. 2) Sätze aus dem 119ten Psalm, von Fasch. Neben einer gereiften Erfahrung von der Stimmenwirkung, neben reicher Technik und achtungswerther Erfindung macht sich allerdings ein zwiefacher fremdartiger Einfluss merkbar. Erstens jenes Sehnen nach Gefühl, jenes Aufgehen in weiche Empfindung, jenes Leben des Herzens, das sich in Fasch's Zeit und Zeitgenossen (Gessner, Bronner, Lafontaine u. a. gehören derselben Richtung, obwohl in fremden Fächern) als das andre Extrem, dem Extrem abstrakten Verstandeslebens entgegen, erhob. Daher neben der vollkommensten Erkenntniss von dem Wesen und der Würde des Chors die oftmaligen — Empfindungspausen und Empfindungsseufzer, die nicht Aufgabe eines Chors, sondern nur Ausdruck eines weichgestimmten Individuums sein können. Zweitens die unverkennbare Absicht Fasch's, Mitglieder seiner Akademie (unter denen ein Sopran und ein Tenor von grossem Stimmvermögen gewesen zu sein scheinen) dankbar — was der Sänger so nennt — zu beschäftigen; was denn zu weit gestreckten Melismen und Empfindungsausdrücken in Solostimmen geführt hat und dem Ganzen von der geraden Kraft einer Psalmenkomposition, wie sie sein sollte, viel nimmt. Fasch's Verdienst wird übrigens durch diese Bemerkung nicht angetastet, sondern näher karakterisirt. Er lebte und komponirte nur für seine Akademie; und dieser Richtung verdanken wir das grösste Sing-Institut in Europa.

(Schluss folgt.)

Allerlei.

Ein neues musikalisches Zeichen.

Herr Ferdinand Ries hat die Zahl der musikalischen Zeichen um Eins vermehrt. Dieses Zeichen besteht in einem horizontalen Strich, welcher über einzelne oder mehrere Takte eines Musikstücks gezogen, anzeigt, dass diese Takte in einem etwas langsamern Zeitmaasse vorgetragen werden sollen. Ries hat dasselbe zuerst in seinem neuesten Klavierkonzert „le salut au Rhin" (As-dur) angewendet. Es entsteht nun die Frage, ob Ref. durch Einführung dieses neuen Zeichens der musikalischen Welt überhaupt einen Nutzen geleistet habe, oder nicht. Einerseits giebt es der musikalischen Zeichen so viel und mancherlei, dass eine Vermehrung derselben im ersten Augenblick nur unstatthaft erscheinen muss. Erwägt man jedoch andrerseits, dass gerade hierfür bis jetzt eine Bezeichnung fehlte, und dass das gewählte Zeichen sich dem Auge leicht bemerkbar macht, ohne die Noten selbst oder andre nöthige Zeichen zu verdunkeln, so lässt sich obige Frage nur zur zum Vortheil für Herrn Ries beantworten. Noch könnte man dagegen anführen, dass das eigne Gefühl dem Spieler sagen müsse, welche Takte er langsamer vortragen solle, aber einmal giebt es unter der grossen Menge fertiger Spieler nur sehr wenige, die von der Natur in dieser Hinsicht mit richtigem Gefühl ausgestattet sind, und dann fehlt es auch nicht an zweifelhaften Stellen, wo das Gefühl nicht mehr entscheidet und nur der Wille des Komponisten in Anregung kommt.[1] So weit muss aber die musikalische Bezeichnung ausreichen, dass der Wille des Komponisten durch dieselbe sich ganz klar und deutlich ausspricht.

G. A. Dreschke.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 5. December — Nr. 49. — 1829.

Beurtheilungen.

„Faust," romantische Oper in 2 Aufzügen, komponirt von Louis Spohr, im Klavier-Auszuge von P. Pixis. Peters in Leipzig. Preis 7 Thlr. 15 Sgr.

Dieser Klavierauszug kann wohl zu keiner Zeit zweckmässiger in Erinnerung gebracht werden, als jetzt, wo die Oper selbst auf dem berliner Theater neu erschienen ist und sich einen neuen Kreis von Anhängern erwirbt. Eines Theils bietet der Klavierauszug den Freunden der Oper eine Erinnerung an alle die Momente, die ihnen lieb oder merkenswerth geworden; für diesen Theil des Publikums ist keine weitere Bemerkung neben ihrem eignen erregten Interesse and dem Bericht über die Oper selbst nöthig. Anderntheils erscheint der Klavierauszug allen Kunstfreunden als eine Sammlung von Gesängen, die auch ohne ihre dramatische Bestimmung und Bedeutung einer verbreiteten und lebhaften Theilnahme gewiss sein können.

Man hat an der Oper selbst als dramatischem Kunstwerk mancherlei Ausstellungen gemacht, und zwar nicht bloss am Gedichte. Man hat an den Arbeiten des Komponisten mehr als eine dem geraden dramatischen Zweck fremde und hinderliche Liebhaberei, z. B. an einer stets weichen zu wenig energischen Schreibart, an einer elegischen Monotonie des Ausdrucks, an einer Ausführlichkeit der einzelnen Tonstücke auf Kosten des kräftigern dramatischen Fortschritts bemerken wollen. Alles dies kümmert unsern Antheil hier nicht, wo wir den Klavier-Auszug bloss als eine Sammlung interessanter Tonstücke in die Hand nehmen.

Und gewiss, ein mannigfaches Interesse bietet diese Sammlung, ein reicheres sogar, als andre spohrsche Klavierauszüge. Denn eben jene Monotonie ist im „Faust" noch weniger ausgebildet, wie in seinen Nachfolgern; frischer und abwechselnder im Ausdrucke reihen sich hier die Sätze an einander. Neben geistreich erfundenen Bravoursätzen fehlt es nicht an einfach lieblichem und sentimentalem Gesang, dem sich ein heitres Trinklied, eine kriegerische Scene und der humoristische Blocksberg kontrastirend anreihen.

Die reichste Ausbente findet der Bass an den Partien des Faust und Mephistopheles. Zum Glück ist der letzte nicht so eingefleischter Teufel, den Gesang zu verderben; Spohr hat gefühlt, dass das absolute Böse kein Gegenstand für die Tonkunst sei, und in menschlicher Hülle auch menschliche Töne und Weisen annehmen müsse. Dies kommt den Sängern zu statten und hat ihnen unter andern in dem ersten Duett jener Beiden ein überaus ansprechendes Tonstück erworben, in dem sich die Stimmen auf eine wohlthuende Art ablösen und verflechten. Ungleich bedeutender und dankbarer noch ist Fausts grosse Scene. Sein Duett mit Röschen führt uns zu dieser Partie, in deren Duetten und Kavatine eine gefühlvolle Sängerin mit angenehmer, weicher Sopranstimme den wohlthuendsten Eindruck machen kann. In gleichem Sinn und Karakter steht die Tenorpartie des Franz neben Röschen. Ein andres Paar, Kunigunde und Hugo mit ihren glänzenden Bravour-Scenen, geben kunstmässiger

ausgebreitetern, mit reicherer Stimme begabten Sängern Gelegenheit zu glanzvollerer Produktion. Die Chöre und Ensemble's endlich sind so vortrefflich gearbeitet, so reich an interessanter Stimmführung und andern Schönheiten, dass sie eine reiche und vollkommene Ausbeute für Aufführungen am Klavier darbieten, und da vielleicht von einem Theil der Kunstfreunde in dem Reichthum ihrer einzelnen Züge, ihrer reinen, zarten und weichen Ausarbeitung vollkommener verstanden werden, als von der zerstreuenden Bühne herab.

Der Klavierauszug ist ganz vortrefflich gearbeitet, und wieviel bei dem stimmreichen und stimmdelikaten Spohr dazu gehört, leuchtet ein. Die Ouvertüre ist vierhändig beigefügt, das Ganze anständig und sehr korrekt herausgegeben.

Musikalische Lehrbücher.

(Schluss.)

Das letzte oben angezeigte Werk ist das theoretisch-praktische Lehrsystem des Pianofortespiels, oder deutliche und gründliche Anleitung, neben der praktischen Fertigkeit, welche mit Hülfe eines durch Erfahrung bereits bewährten Apparats *) in kurzer in kurzer Zeit erworben wird, auch die mathematisch begründeten Gesetze der Harmonie in naturgemässer Stufenfolge zu erlernen, von Karl Gottfried Wehrer. Der Verfasser nennt sein Werklein Lehrsystem! Zu Anfange dieses Aufsatzes ist schon berührt worden, dass Logier's Unterrichtsmethode noch kein System sei, wie viel weniger kann das oben angezeigte Werk ein System sein, da es auf missverstandenen Logierschen Grundsätzen gebaut ist? Wie falsch er die Grundsätze Logier's verstanden hat zeigt gleich die Einleitung:

„Eine angespannte Saite erzeugt durch ihre Vibration unendlich viele Intervalle — Tonstufen — welche sich von der Mona, dem tiefsten Tone, bis zu dem nächstfolgenden, und von diesem wieder bis zu dem 3ten, 4ten u. s. w. zunehmend verkleinern, so dass endlich unser Ohr keinen Unterschied weiter wahrzunehmen im Stande ist. Die ersten Schwingungen geben — so wie die Aeolsharfe zeigt — folgende Verhältnisse zu erkennen:

etc.

Werden diese Intervalle, wie wir sie bei der Aeolsharfe hören, in Zusammenstimmung gebracht, so lässt jedes dieser Intervalle wegen der dissonirenden Verhältnisse, worin sich die letztern befinden, ein weiteres Fortschreiten an sich verspüren, welches wir, nach dessen Ermittelung, das Gesetz der Resolution nennen — ein Gesetz, das in der Natur selbst begründet ist. Wird die von der Natur gegebene Zusammenstimmung mit denjenigen, welche sie dem Gesetze der Resolution verliehen hat, in Ausübung gebracht, so wird die Natur nochmals Erzeugerin einer ganz reinen harmonischen Zusammenstimmung, welche unsern Ohren den reinsten Wohllaut und die schönste Beruhigung gewährt. Da nun diese 2te harmonische Zusammenstimmung aus der ersten eine Quarte höher hervorgeht, so erkennen wir hieran, dass die Natur die Grundverhältnisse zu unserer Musik darauf begründet hat, und überhaupt das ganze Reich der Töne, als auf einen Punkt in diesen beiden Akkorden vereinigt, und davon ausgehen lässt, wie folgende Aufstellung zeigt:



Verfolgen wir nun in weiterer Spur diese Grundverhältnisse durch gleiche Nachahmung, so schreiten diese bis in's Unendliche in folgender Ordnung fort:

Bilden wir nach diesen Grundverhältnissen eine Reihenfolge von Klangstufen, so wie sie aus der Verwandtschaft der Töne hervorgehen, um eine Tonleiter zu erhalten, so geben die ersten zwei Grundverhältnisse 3 diatonische Stufen. Diese wiederholen sich eine chromatische Stufe über

*) Der Verfasser meint hier den Logier'schen Chiroplast.



der 3ten im demselben Verhältnisse, nach welchem sich die Grundverhältnisse in ihrer Ordnung fortbewegen, wie folgende Anfstellung zeigt:

Ordnen wir aber das Reich der Töne zu einem System und stützen die Musik nur auf diejenigen Grundverhältnisse, für welche sich die Natur schon so lange ausgesprochen hat, als die menschliche Kehle und klangbar gemachte Saiten Töne erzeugt haben; so bedürfen wir denn nur 3, und aus diesen geht durch die Verwandtschaft der Harmoniefolge überhaupt eine Tonleiter von 8 Stufen hervor, bei welcher durch die letzte Stufe ein erweiteter Endpunkt sich zeigt, wenn nach 3 wiederholten Grundverhältnissen die weitere Nachahmung unterbrochen und dafür 2 Stufen aus den ersten Grundverhältnissen angesetzt werden."

Wo ist hier ein mathematisch begründetes Gesetz? — oder eine naturgemässe Stufenfolge? — Es würde zu weit führen, noch mehr aus dem Werke anzuführen, da es durch Logier's Werk ganz unnütz ist; denn es giebt nicht einmal die Hälfte der Gegenstände, die Logier giebt, und zwar in einer solchen verwirrten Erklärung, dass sie Niemand ordentlich verstehen kann.

Der zweite Theil des Werks, den der Verfasser den praktischen Theil nennt, ist ein Auszug aus dem grossen Theile der Logierschen Klavierschule, nur mit verballhornten Abänderungen. Der Verfasser hätte wohl gethan, vor seinem Unternehmen das bekannte:

„Dulcius ex ipso fonte bibuntur aquæ"

zu bedenken und etwas Eignes oder wenigstens — nichts Fremdes zu geben.

Berichte.

„Faust" von Spohr.

Auf der königlichen Bühne in Berlin.

(Schluss.)

Die Aufführung der Oper war im Ganzen lobenswerth; man dürfte sie trefflich nennen, wenn man nicht wüsste, was dasselbe Institut bei Spontini's Opern leistet und wenn man die Unzulänglichkeit der Mittel nicht zum Vorwurf machen will. In ersterer Beziehung kann es kaum auffallen, dass Orchester und Chor unter Spontini's Direktion mehr, als unter anderer leisten, da er von Amtswegen und durch den Einfluss seines Rufs als Komponist die vollste Autorität hat. Tadelnswerth ist aber die Lässigkeit, mit der noch bei der zweiten Aufführung das Mechanische, z. B. Verwandlungen bei offener Scene, bewirkt wurde. Eine ungeschickte Verwandlung, eine Verzögerung zwischen den Scenen scheinen nur momentan zu stören, während sie auf die ganze Stimmung einen unausbleiblichen Einfluss üben. Dass die Oper nicht mit neuen und reichen Dekorationen ausgestattet worden ist, wie die spontinischen, kann Niemandem zum Vorwurf gemacht werden; denn jene reichere Dotirung ist ein freier Beweis höchster Gnade, durch die Hoffeste veranlasst, zu denen Spontini's Opern komponirt werden. Wohl aber hätte mit gleichem Aufwande Manches, namentlich die Hexenscene, sinniger dargestellt werden können. Von der Unzulänglichkeit der Mittel konnte vorzüglich in sofern die Rede sein, als diese Oper zwei Bassisten (Faust und Mephistopheles) von solcher Energie des Vortrags und Spiels und zugleich solcher Kraft, Ausdehnung und Bildung der Stimme erfodert, wie sich selten auf einer Bühne zusammenfinden werden.

Die erste Rolle hat hier Herr Devrient (der jüngere) übernommen. So fleissig und bedeutend er auch in Opern und Schauspielen beschäftigt ist, so war es doch das erste Mal, dass er die Hauptpartie in einer Oper übernommen hatte; denn wie wenig Opern vertrauen diese einem Bassisten an! Seine Aufgabe wäre schon höchst bedeutend gewesen, wenn man sich den „Faust" vom Dichter dramatisch gelungen dächte. Bei der Zerfallenheit des Drama's in seiner scenischen Entwickelung und mit der Grundidee der Sage wurde sie künstlich-schwer: Faust muss der Mittel- und Schwerpunkt des Drama's sein, das Interesse in sich, als den Brennpunkt, sammeln; und das, ohne vom Dichter dazu befördert zu sein. Wendet er sich endlich zum Komponisten, so findet er den dankbarsten Gesang, zugleich aber die Foderung grosser Naturkraft. Faust soll in Ueberkräftigkeit des Körpers

erscheinen; diese Foderung spricht sich vielfältig, am unleugbarsten in der langen Scene des zweiten Akts:

»Wie ist mir? Welch ein Zwist,«

in der der Sänger anhaltend starke Instrumentation und jene gewaltige Figur der Ouvertüre zu überwinden hat. Nur selten wird man eine Stimme finden, die dieser Aufgabe völlig gewachsen ist, noch seltner eine solche Stimme, von einer gleichen Kolossalität der ganzen äussern Erscheinung unterstützt. Herr Devrient offenbarte schon in der Grundidee seiner Darstellung ein Talent, einen gereiften Kunstverstand und ein Studium, das ihm einen ungleich adlern Beifall erwarb, als jene zufälligen Naturgaben hätten finden können. Mit kunstphilosophischer Scharfsicht fasst er den einen Punkt, in dem das Gebild des Dichters und Komponisten psychologische und anziehende Wahrheit erhält. Sein Faust ist der Repräsentant jugendlicher Lust und jugendlicher Unentschiedenheit. Dieser Ahdruck weicherer Jugendlichkeit, der besonders in der ersten Hälfte der Oper hervortrat, lässt uns in dem tollen, rohen Leben nicht den Hohn gegen eine unverstandene verhasste Weltordnung, den Trotz auf die Persönlichkeit, sondern mehr den verführerischen Taumel einer Natur erblicken, die im Missverstehen ihrer edelsten Triebe untergeht. Damit war der Karakter nicht nur in sich geeinigt und gerechtfertigt, sondern jeder Moment der Lust und des kalten Trotzes, der Angst und Verzweiflung traf das Gemüth der Zuhörer mit Kraft geglaubter Wahrheit. Jeden Moment erfüllte Herr Devrient in Spiel, Rede und Gesang mit gleicher Vollendung, und überall war es der Ausdruck eigner in jenen Karakter sich versetzender Empfindung, nirgends Manier, zu der viele unsrer Operisten durch die memorirten Machwerke der französischen Schule verleitet werden. Seine sinnige Darstellung hat gewiss den glücklichsten Einfluss auf den Erfolg der Oper geäussert, wie ihm selbst der häufige und und lebhafte Beifall und das Hervorrufen an den drei ersten Abenden bewiesen haben muss.

Die schwierigste Aufgabe nach ihm hatte Herr Zschiesche in der Rolle des Mephistopheles. Statt des Humors und der jesuitischen Weisheit des götheschen, ist dem in der Oper eine Trockenheit und Kälte zugefallen, die der Komponist nur durch ein gewaltiges Stimm-Organ, für das er geschrieben, in das Grossartige, man möchte sagen Ungeheuerliche zu wenden vermocht. Mephistopheles soll diese Stelle

Ge-beut und Al - - - - - - - - les

singen, anderwärts in den tiefsten Tönen des Basses (G F) vernehmlich sprechen, und überall sich als ein ganz gebildeter Sänger bewähren. Vielleicht hätte Herr Blum den Mephistopheles besser dargestellt; der Aufgabe des Sängers war sicher weder er, noch ein anderes Mitglied unsrer Bühne so wohl gewachsen, wie Herr Zschische. —

Die übrigen Rollen (Kunigunde, Madame Schulz, Röschen, Fräulein von Schätzel, Hugo, Herr Bader, Franz, Herr Hofmann u. s. w.) wurden so lobenswerth dargestellt, als man von diesen Talenten zu erwarten gewohnt ist.

Marx.

Aus München.

München in musikalischer Beziehung im vergangnen Winter.

(Verspätet.)

Es scheint nicht unzweckmässig, das musikalische Treiben in München in vier Klassen zu theilen, und zwar in 1te die Oper; in die 2te Konzerte der musikalischen Akademie; in die 3te Konzerte fremder Künstler; solcher, die nicht zur Akademie gehören, und die leider zu häufigen Dilettanten-Konzerte; und in die 4te die Kirchenmusik zu stellen.

Nach dieser Klasseneintheilung soll dieser Bericht behandelt und sonach mit der Oper begonnen werden.

I. Die Oper,

welche unter der Leitung des königl. Intendanten — des verdienstvollen, vielseitig gebildeten Baron v. Poissl — des Hofkapellmeister Stunz und des königl. Musikdirektor Moralt steht, erfreut sich in München, so wie bei Ihnen in Berlin, besondrer Theilnahme.

Es wird dies nicht überraschen, wenn als Sängerinnen die Damen Vespermann und Schechner, als Sänger die Herren Löhle, Bayer (Tenor), Pellegrini (Bassist) und Mittarmayr (Bariton) genannt werden, und man muss gestehen, dass die Darstellungen in der Regel mit vielem Fleisse von Seiten der Sänger als auch des Orchesters (nicht so des Chores, worüber später) gegeben werden. An der Spitze des Orchesters steht der frühere Konzertmeistar Moralt, dessen musikalische Bildung zwar keine tiefe, badeutende zu sein scheint, dem es aber nicht an Willen und Feuer fehlt, und so ist denn auch fast immer seine Direktion befriedigend, sumal, da er einem Orchester vorsteht, dessen Trefflichkeit die höchste Anerkennung verdient.

In dem Zeitraume von 5 Monaten waren folgende Opern auf dem Repertoire: „die Schweizerfamilie," „Figaro's Hochzeit," „Macbeth" von Chelard (neu), „Oberon" (neu), „Euryanthe," „Barbier von Sevilla," „Athalia," von Baron v. Poissl (neu einstudirt), „Freischütz," „Vestalin," „Iphigenie" und „Tancred" von denen, als besonders besprechenswerth „Macbeth," „Oberon," „Euryanthe," „Vestalin" und „Iphigenie" hervorzuhaben wären.

a) „Macbeth," aine grandiose Musik, von effektreicher Situation. Dar Komponist, ain junger Franzose, hat dieselbe für die Münchnar Bühne eingerichtet und erfreute sich des ausgezeichnetsten Erfolges. Dia Darstallung wird aber auch durch die wirklich trefflichen Leistungen der Madame Vespermann und der Herren Pellegrini und Löhle eine ganz vorzügliche, und man muss nicht minder das Orchester erwähnen, das die häufig sehr schwierigen Stellen (namentlich in den Violinen und Cellis) mit grosser Reinheit und Gleichheit ausführt. Wäre der Komponist mit der Anwendung der Blasinstrumente etwas sparsamer gewesen, so würde er sich gewiss nur genützt haben; denn nicht selten treten sie so lärmend hervor, dass dem Zuhörer atwas bange wird.

Ueber das Werk selbst ausführlich su sprechen, gestattet der diesmalige Bericht nicht *).

*) Eine Kritik dieser Oper wird nächstens erfolgen. Ein vollständiger Bericht ist gleich nach der ersten Aufführung ertheilt worden.

b) „Oberon." Sehr lange wurde das Publikum auf die Erscheinung dieses in den meisten Hauptstädten Deutschlands schon viel früher zur Aufführung gebrachten Schwanengesanges Webers verbreitet; doch zögerte man ganz auffallend damit — warum? ist Ref. nicht bekannt — so, dass das Publikum am Ende indignirt wurde.

Am 29. März endlich gab man „Oberon" wirklich; jedoch nicht mit dem Erfolge, den man allgemein erwartat hatte, und Ref. schreibt diese minder enthusiastische Aufnahme dem wirklich zu langen Dialoge, der das Publikum, das eine Oper hören, aber nicht Schauspiel sehen wollte, langweilen musste, und der schlechten Scenarie zu.

Die Darstellung war im Einzelnen lobenswerth. Dem. Schechner, als Fatime, hat eine, ich möchte sagen, nur untergeordnete Partie. Wie sehr sie aber Liebling des Publikums geworden, bewies der ausserordentliche Beifall, den sie in dieser kleinen Rolle sich erwarb. Die Romanze: „Arabien, mein Heimathland" musste sie jedesmal wiederholen. Ref. wollte es jedoch scheinen, als habe sie diese Romanze zu wenig leicht vorgetragen, und namentlich machte sich der Refrain: „al, al" viel zu schwer. Demoiselle Schechner hat, wie wir höran, in Berlin diese Rolle mit dar der Rezia vertauscht. — Madame Vespermann stand als Rezia vollkommen würdig an ihrem Platze. Dies ist eine Sängerin, deren Stimme mehr eine Kopf- als Bruststimme ist; allein sie trägt Alles, und nicht selten bedeutende Bravoursätze, vollkommen rein und natt vor, und hätte sie die Mittel, das, was sie fühlt, mit allar Kraft wiederzugeben, so würde sie schwerlich aine Rivalin findan. Die Partie der Rezia, so reich an glänzenden Momenten, konnte keine würdigere Repräsentantin finden, und besondrer Erwähnung verdient die Scene im 2ten Akte „Ocean, du Ungeheuer" und die Cavatine im 3ten Akte „Traure, mein Herz u. s. w." Dass die Leistung vom Publikum anerkannt wurde, versteht sich bei dem richtigen Gefühle der Münchner von selbst.

Herr Bayer als Oberon war brav, und ausgezeichnet Herr Löhle als Hüon, dessen schöne Stimme ihre volle Kraft und Schmelz besonders in der Arie „Von Jugend auf im Kampfgefild“ entwickelte. Wäre sein Spiel nur zuweilen gerundeter und lebendiger, und liess er die nicht immer anwendbare Sentimentalität bei Seite, so würde seine Erscheinung eine noch weit angenehmere sein. Herr Mittermayer, den die Münchner sehr lieben, gab den Scherasmin recht ergötzlich. — Das Orchester war, wie jedesmal zu erwarten, sehr wacker, und so hatte man vollkommen Ursache mit der Ausführung der Musik zufrieden zu sein. Allein die Scenerie!! Ref., der hier bloss über Musikalisches zu sprechen sich vorgenommen, begnügt sich mit der Bemerkung, dass sie des Werkes eines Meisters wie Weber, durchaus nicht würdig war. Altes Kostüm, Fehler auf Fehler in den Flugmaschinen u. s. w.

Die Darstellung der „Euryanthe,“ „Vestalin“ und „Iphigenie“ würde eben so, wie die vorangegangenen ausgezeichnet genannt werden können, wenn wir nicht mit Bedauren des Chores erwähnen müssten, der namentlich in erstgenannter so störend wirkte, dass es wol öffentlicher Rüge verdient. Warum hat Hr. Baron v. Poissl, selbst Komponist, und überhaupt, als so allgemein gebildeter Mann, dieses Uebel so weit einreissen lassen? Dies ist etwas Unerklärliches. Giebt es Mittel, tüchtige Sängerinnen tüchtig zu bezahlen, so giebt es ja gewiss noch so viel, einen tüchtigen Chor zu bilden. Statt dessen sind, für das grosse, herrliche Theater, unverhältnissmässig wenige Menschen, die ziemlich takt- und stimmlos das Vorgeschriebne absingen, denen ein piano, crescendo und forte ziemlich fremdartige Dinge sind, von denen — beinahe möchte ich sagen — jeder auf seine eigne Faust. — Durch die hierüber häufig geäusserte Missbilligung und die Einsicht der königl. Intendanz wird diesem Uebelstande gewiss bald abgeholfen und ein der übrigen Umgebungen und des Institutes würdiges Chor gebildet werden.

Wie trefflich Mlle. Schechner als Julia in der „Vestalin“ und als Iphigenie ist, glaube ich nicht erst bemerken zu dürfen, da ja auch bei Ihnen diese Leistungen hinreichend anerkannt werden, und somit gehe ich zu den Konzerten über, und zwar:

II. Zu den Konzerten der musikalischen Akademie.

So nennt sich eine Gesellschaft, die aus sämmtlichen Mitgliedern der königlichen Hofkapelle und des königl. Hoftheaters besteht und an deren Spitze in diesem Jahre die Hofkapellmeister Aiblinger und Stunz, der königliche Musikdirektor Moralt, der als Klarinettist wol europäisch-berühmte Bärmann — der mit dem regsten Eifer und mit der geistvollsten Einsicht für alles Gute thätig ist — und die Herren Legrand und Baumüller waren. Diese musikalische Akademie giebt im Winter in der Regel 12 Konzerte, in denen das Publikum für einen äusserst billigen Preis nicht nur Solostücke von den Hofsängern und Kammermusikern, sondern auch grössere Instrumentalwerke von dem starkbesetzten Orchester mit dem grössten Feuer und Leben, Reinheit und Präcision ausführen hört. Die Theilnahme für diese Konzerte, in denen auch in der Regel fremde Künstler debütiren, und denen der königliche Hof beiwohnt, ist aber bei dem 2ten Cyklus so gering gewesen, dass die Kosten nicht einmal durch die Abonnenten gedeckt wurden, und da obenein ein Grosser einer fremden Macht — wie Fama sagte — sich für die Künstler verletzend bei Ueberreichung der Subscription geäussert haben soll, so unterblieb der 2te Cyklus gänzlich. Es thut Ref. leid, dies bemerken zu müssen; doch darf es zur Rechtfertigung der Akademie nicht übergangen werden, der sonst der Vorwurf der Lässigkeit in ihrem Unternehmen gemacht werden könnte und den sie wahrlich nicht verdient, da der Ertrag dieser Konzerte ein geringer, ihre Mühe dabei aber eine bedeutende gewesen, und sie nur Förderung des guten Geschmacks bezwecken wollten.

Hervorzuhebende Leistungen in diesen abonnirten Konzerten wären folgende:

a) „Die Schöpfung,“ „Sinfonia eroica,“ von Beethoven, „Ouvertüren aus Anacreon,“ von Cherubini, „Zauberflöte,“ „Oberon,“ alles

Orchesterwerke, die sämmtlich ganz ausgezeichnet ausgeführt wurden.

b) Gesangspiecen: „Scene mit Chor," von Aiblinger, gesungen von Herrn Pellegrini; „Arie" von Paer, gesungen von Herrn Bayer; und „Terzett" aus einer neuen Oper: „der Untersberg" von Baron v. Poissl.

c) Instrumentalstücke: „A-moll-Konzert" von Hummel, vortrefflich gespielt von Fräul. v. Schauroth; „Fantasie" von Maiseder, gespielt von Herrn Heinrich Panofka *), einem tüchtigen Zögling dieses berühmten Meisters, der als Fremder debütirte, und später, wie auch Fräulein von Schauroth, eignes Konzert gab; „Klarinett-Konzert" von Bärmann, geblasen von dem königl. Kammermusikus Herrn Faubel, einem sehr wackern Künstler, „Konzertino für Oboe," geblasen von dem bekannten Künstler Fladt sen. und „Flötenvariationen" mit allgemeinem Beifalle vorgetragen von dem königlichen ersten Flötisten Böhm, der zugleich sehr wesentliche Verbesserungen an Flöten, die er selbst verfertigt, gemacht und darauf, wenn ich nicht irre, ein Privilegium erhalten hat.

Ich komme nun:

III. zu den Konzerten fremder Künstler u. s. w.

a) Konzert des Klavierspielers Wenzel aus Wien. Ein junger Künstler, dessen Fertigkeit bedeutend und dessen Vortrag recht geschmackvoll ist. Nur wäre ihm mehr Ruhe zu wünschen. Mlle. Schechner und Herr Stahl unterstützten ihn, und er wurde von dem freilich nur kleinem Publikum anerkennt.

b) Liess sich der vielseitig ausgezeichnete Baron v. Praun zweimal im Theater hören. Seine schöne Vortragsweise, treffliche Bogenführung und der volle Ton verschaffen ihm die lebhafteste Theilnahme.

c) Konzerte des Komponisten Parry aus Wien. Das erste gab er zu der für Konzerte in München ungewöhnlichen Mittagszeit, und daher vor keinem grossen Auditorium. Seine Kompositionen, fast lauter grosse Chöre, deren Text meist englischen Dichtern entnommen, sind ganz in englischem Karakter geschrieben, glänzen aber durch Kraft der Instrumenten, Originalität der meist reizenden Melodien und tüchtige Durchführung, und erfreuten sich der allgemeinsten Anerkennung. Ein zweites Konzert gab er im Vereine mit Herrn Parofka, dessen oben schon erwähnt ist, und der in dem Vortrag eines Maisederschen Konzerts und einer Fantasie von Maurer, durch viele Zartheit und Brillance, sich als tüchtigen Violinisten bewährte. Es war zahlreicher besucht, da sich beide Künstler der Theilnahme des königl. Hofes zu erfreuen hatten. Auffallend war es, dass keine Sängerin mitwirkte. Eine von Parry komponirte und von Herrn Bayer gesungene Cavatine gefiel durch die grosse Gemüthlichkeit der Komposition, wie auch durch den seelenvollen Vortrag des Sängers ganz besonders.

d) Konzert des 14jährigen talentvollen Pianisten Hensel. Dieser junge Künstler ist auf dem besten Wege, und es mag ihm die Theilnahme zur grossen Aneiferung sein, die ihm I. M. die Königin dadurch bewies, dass auf Ihren Befehl das Konzert durch die Mitwirkung der gesammten königl. Hofkapelle — die mit einer seltnen Liberalität überhaupt fremde Künstler unterstützt — und der Damen Schechner und Vespermann zu einem sehr brillanten wurde. Ein sehr zahlreiches Publikum lohnte sämmtliche Künstler mit verdientem Beifalle.

e) Liess sich der grossherzogl. Badensche Konzertmeister Pechaczek, ein ausgezeichneneter Violinist im Theater hören. Zu seinen vorzüglichsten Eigenschaften möchten wol eminente Fertigkeit und Sicherheit in Ausführung sehr schwieriger Passagen und schöner Ton gehören. Seine Kompositionen nähern sich den Maiseder-schen und glänzen durch viele Bravour.

Es war sehr erfreulich, in diesem Winter so viele Violinvirtuosen zu hören und wenn wir noch das Konzert des Fräulein v. Schauroth erwähnen, das sehr besucht gewesen und worin diese Künstlerin ihren bedeutenden Ruf vollkommen rechtfertigte, und zu diesen genannten noch

*) Dermalen in Berlin. Wer seinen kräftigen und dabei stets schönen Ton, seine Bravour und das Feuer seines Vortrags kennen gelernt, theilt gewiss den Wunsch, ihn bald öffentlich zu hören. Die Red.

die abonnirten hinzurechnen, so ist die Zahl der Konzerte wol nicht unbedeutend gewesen, was um so erstaunender ist, da es hier der Dilettanten-Konzerte in so grosser Menge, wie nicht leicht in einer andern deutschen Hauptstadt giebt. Privatgesellschaften, als da sind: „Museum,“ „Harmonie,“ „Frohsinn,“ „Resource“ u. s. w. verbinden mit der gewöhnlichen Ess-, Rauch- und Leseunterhaltung auch musikalische. Da werden von Dilettanten — und reichen diese nicht aus, so müssen die Accessisten aus der Hofkapelle herhalten — Ouvertüren, Konzerte, Quintette, Arien der besten Meister heruntergespielt. Ref. wohnte nur einem einzigen solchen Konzerte bei, (doch theilten ihm kompetente Ohrenzeugen von den übrigen mit) welches aber so gedrängt voll war, — da es für den Abbonnements-Preis, wofür man sämmtliche Journale, Billards, Bälle u. s. w. hat, so zu sagen, mit drein geht — dass er sich bald entfernt, worüber er aber, wie Freunde ihm denn versicherten, keine Reue fühlen durfte. Die Zahl dieser Dilettanten-Konzerte ist jedoch so gross, das fremde Künstler oft wochenlang warten müssen, um einen passenden Abend für ihr Konzert zu finden. Dem Vernehmen nach wird diesem „zuviel“ Einhalt gethan werden *).

Demnach bliebe Ref. noch übrig:

IV. über die Kirchenmusik

einiges zu sagen, die wirklich auf recht bedeutender Höhe steht. Die besten Musiken hört man in der königl. Hofkirche, in der Michaels- und in der Frauen-Kirche.

Die Leitung derselben in ersterer ist in den Händen der Hofkapellmeister Aiblinger und Stunz, von denen ersterer den sonst fast immer taktlos gesungenen Responsorien eine schöne, taktmässige Form gegeben. Es wurden abwechselnd Instrumental- und auch bloss Vokalmessen aufgeführt, und zwar von den ältern italischen Meistern Jomelli, Palestrina — dessen dem Pabst Macell gewidmete Messe namentlich gut gegeben wurde — von Orlando Casso und von den Neuern Aiblinger, Eybler, Haydn, Hummel, Stunz, Vogler, Winter. Die Liebe des Königs zur Kirchenmusik, so wie der rege Eifer der beiden Kapellmeister, deren Werke ja wol dem Auslande hinreichend bekannt sind, bestimmen die bestmöglichste Ausführung, und da die Herren Löhle und Pellegrini, so wie Mad. Pellegrini unersetzliche Subjekte für den Kirchengesang sind, so ist auch die Produktion fast immer vollkommen.

Nicht minder gute Musiken hört man in den beiden andern Kirchen (namentlich viel von italischen Komponisten in der Frauen-Kirche) unter der Leitung der Herren Ett und Schröfl. —

Bei dem guten Sinne der Münchner für die Kunst ist daher das beste Fortschreiten zu hoffen und so dürfte sich München bei den vielen Mitteln recht bald auch in der Kunst der Musik den ersten deutschen Städten gleichen.

Ἀλλόφυλος.

*) Wie soll das angestellt werden? Durch eine Geschmacksdirektion? Durch eine Dilettantensteuer?

Druckfehler,

in dem Aufsatz „über die Trompete“

von K. Bagans.

Pag. 338, in der zweiten Kolonne, fehlt in der für die heutige Trompete angegebenen Tonreihe das — Pag. 340, in der zweiten Kolonne muss in der ersten Notenzeile, von oben, die siebente Note heissen. — Pag. 341, in der 2ten Kolonne, in der 4ten Notenzeile, von unten, Takt 2, soll heissen u. s. w.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei der literarisch-, artistisch-, musikalische Anzeiger Nr. 14.)

Verzeichniss von Musikalien,

welche
bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen,
in **Berlin** in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung,
unter den Linden No 34. zu haben sind.

No. 14. Den 5. December 1829.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, dem Berliner Conversations-Blatte, und dem Freimüthigen beigelegt.

Um alle Collusionen zu vermeiden.

An alle deutsche Musikverleger.

Wir benachrichtigen Sie, dass wir mit allen Tonsatzern, als Herz, Beriot, Czerny, Tulon, Rummel, Kuffner etc. etc. und im Einverständniss mit dem Verleger Tronpenas in Paris über die Werke, welche über Thema's aus der Oper Tell componirt oder arrangirt werden, uns verständigt haben und noch verständigen werden, und haben dadurch das ausschliessliche Verlags-Recht für Deutschland, die Oestreichischen Staaten mit einbegriffen, eben so für die Niederlande erworben.

H. Herz op. 50. Karr op. 232 und Chanlieu op. 92, so wie die Ouverture zu 4 Händen, von Rummel arrangirt, werden in 14 Tagen versendet.

Zugleich benachrichtigen wir Sie auch, dass wir bis Ende dieses Monats die vollständige Partitur der Oper Tell zum Versand in Bereitschaft haben werden, und sehen Ihren Aufträgen zum Behuf Ihres dortigen Theaters oder Concert-Verein entgegen.

Der vollständige Klavier-Auszug von Tell ist bereits versendet; mit separat vorgedrucktem französischen und deutschen Text zählt dieser Klavier-Auszug 114 Musikbogen und kostet den mässigen Preis von F. 22. — Wer 6 Exempl. auf feste Rechnung bestellt, erhält das 7te Exempl. gratis.

Die einzelnen Gesänge und Chöre sind so eben unter der Presse.

Mainz, den 2. November 1829.

B. Schott's Söhne.

Auszug

aus der französischen Zeitschrift:

Revue musicale,

betreffend die Herausgabe der Oper

Wilhelm Tell.

à Monsieur le Redakteur de la Revue musicale.

Monsieur.

Plusieurs éditeurs de l'Allemagne, dans l'intention de tirer parti du succès prodigieux qu'a obtenu la musique de Guillaume Tell, annoncent faussement qu'ils sont en possession de la partition manuscrite de cet ouvrage, et quils sont sur le point de publier la réduction pour le piano. Désirant mettre le public en garde contre ces annonces trompeuses, et en même temps veiller aux intérêts des propriétaires de cet ouvrage, je vous prie de vouloir bien faire connaître, par la voie de votre journal qu'il n'existe entre les mains de qui que ce soit, en Allemagne, de copie de la grande partition de Guillaume Tell, que je publierai au commencement du mois de décembre.

Je ne me chargerai moi-même de remplir aucune demande de l'Allemagne pour la grande partition de Guillaume Tell. Les personnes qui desireront en recevoir promptement des exemplaires imprimés, devront s'adresser à M. M. les fils de B. Schott, à Mayence à qui j'adresserai les premiers exemplaires.

Quant à la réduction pour le piano, j'en ai cédé la propriété, d'accord avec M. Rossini, à MM. les fils de B. Schott, pour toute l'étendue de l'Allemagne, à l'exception de la monarchie autrichienne et les provinces italiennes, et à MM. Goulding et Dalmaine, de Londres, pour l'Angleterre, l'Ecosse et l'Irlande.

Ces trois éditions et la mienne sont les seules autorisées par l'auteur. Toutes les autres seraient des contrefaçons, et ne pourraient d'ailleurs paraître à la même époque, puisque MM. Schott et Artaria s'occupent de la traduction et de la gravure de cet ouvrage: le premier depuis plus de trois mois, et le second depuis un mois; tandis que les autres éditeurs d'Allemagne ont à peine reçu la musique de Guillaume Tell, qui n'a été publiée ici qui le 15 septembre.

Quant aux ouvrages que MM. Herz, Tulou, de Beriot et autres doivent composer sur la musique de Guillaume Tell, ils seront, pour toute l'Allemagne, la propriété exclusive de MM. les fils de B. Schott, qui en ont acquis directement la propriété de ces auteurs.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

Paris, le 1r Octobre 1829.

E. Troubenas,

Editeur de tous les opéras français de Rossini.

Tübingen, bei H. Karpp, sind erschienen und in allen guten Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Lieder (fünfzehn) aus der Cäcilia, in Musik gesetzt von Silcher, Abeille, Denzel. 4. 1823. 7½ Sgr. 30 Xr.

Silcher (F.) VI Lieder für fröhliche Gesellschaften von Wagner für 4 Männerstimmen componirt. 1s Heft. 1825. 11¼ Sgr. 30 Xr.

— — Melodien aus d. würtemberg. Choralbuch, dreistimmig für Schulen, Kirchen und Familien bearbeitet, nebst einer kurzgefassten Anleitung zum Choral-

gesange. 2 Hefte. 2te Auflage. 4. 1825. 1 Thlr. 10 Sgr. 2 Fl.

Silcher (F) XII Volkslieder, gesammelt und für 4 Männerstimmen gesetzt. 1s 2s Heft. 1825. 4. 1 Thlr. 10 Sgr. 2 Fl. 24 Xr.

— — XII Canons für 3 Discant- oder 3 Männerstimmen zunächst für Schulen und Gesanganstalten, 1s Heft gr. 8. 1825. 7½ Sgr. 24 Xr.

— — vierstimmige Hymnen oder Figuralgesänge auf hohe Festtage und zur Abendmahlsfeier. 1s 2s Heft. 4. 1825 bis 1828. 1 Thlr. 10 Sgr. 2 Fl. 24 Xr.

Neue Musikalien,

welche in der

Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung

in Berlin (unter den Linden No. 34.)

erschienen und zu haben sind.

H. Herz. Praktische Pianoforte-Schule; bestehend in Touleitern, Uebungen, Passagen, Vorspielen und kleinen Handstücken. Mit Fingersatz versehen, nach den Fortschritten der Schüler geordnet, und für diejenigen eingerichtet, welche sich schnell zu vervollkommnen wünschen. 1 Rthlr.

Diese Pianoforte-Schule ist von vielen Lehrern als durchaus praktisch und zweckmässig befunden, und für den Unterricht bereits von ihnen angenommen worden. Herr Herz beabsichtigt besonders, die so nöthige Fingerfertigkeit den lernenden zu verschaffen, und diesen Zweck hat er vollkommen erreicht.

I. B. Cramer. Vorschule zu den Studien von Clementi, Cramer, Moscheles u. s. w. für das Pianoforte, bestehend aus Tonleitern in allen Dur- und Molltönen, Uebungen und Passagen, um den Händen gute Haltung und den Fingern Geläufigkeit zu geben. Mit Fingersatz. 1. Rthlr.

So wie die so allgemein anerkannten und verbreiteten Studien von I. B. Cramer für schon geübtere Schüler bestimmt sind, so hat der berühmte Componist die oben bezeichneten die an Gediegenheit und Zweckmässigkeit den früheren nicht nachstehen, für Anfänger geschrieben, als Vorbereitung zu den schwierigen Uebungen.

Duport. 21 Studien f. d. Violoncell. In 2 Lieferungen, jede à 1⅓ Rthlr.

Die besten Studien für Violoncell, und nach Romberg'scher Schreibart in Bezug auf die Schlüssel eingerichtet.

Onslow. Der Hausirer, Klav. Ausz. mit deutschem und franz. Texte. 3 Rthlr. 20 Sgr.

— — Ouvertüre aus dem Hausirer (Le Colporteur) für das Pianoforte 12½ Sgr.

— — dito dito zu 4 Händen 20 Sgr.

Alle Arien, Duette etc. einzeln zu verschiedenen Preisen.

L. Spohr. Pietro von Abano, romantische Oper in 2 Akten. Vollst. Klav. Ausz. 6 Rthlr. 15 Sgr.

— — Ouvertüre aus Pietro von Abano für das Pianoforte 12½ Sgr.

— — dito dito zu 4 Händen 20 Sgr.

Alle Arien, Duette etc. einzeln zu verschiedenen Preisen.

L. Spohr. 3te Sinfoni arr. f. d. Pfte. zu 4 Händen von F. Spohr. 2 Rthlr. 10 Sgr.

— — 2tes Doppelquartett, f. d. Pfte., 2 Violinen, Alto und Violoncell arrangirt von F. Spohr. 2 Rthlr. 7½ Sgr.

— — dito dito f. d. Pfte. zu 4 Händen arr. von F. Spohr. 1 Rthlr 15 Sgr.

— — Pietro von Abano, romantische Oper in 2 Akten, f. d. Pfte. (mit Hinweglassung der Worte) arr. von F. Spohr. 3 Rthlr. 10 Sgr.

— — 2me Double-Quatuor pour 4 Violons, 2 Alti et 2 Violoncelles op. 82., chaque 1 Rthlr 20 Sgr.

— — Concertino pour le Violon, avec Acc. d'Orchestre op. 79 3 Rthlr.

— — 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle op. 82., chaque 1 Rthlr. 20 Sgr.

— — Ouverture a. d. Oper: Pietro von Abano f. d. Orchester. 2 Rthlr. 20 Sgr.

— — 3me Sinfonie à grand Orchestre op. 78. 5 Rthlr.

Meyerbeer. Appenzeller Kuhreigen, ein- und zweistimmig, mit deutschem und franz. Text, und mit Begl. des Pfte. 10 Sgr.

Lindblad. Der Norden-Saal, eine Sammlung Schwedischer Volkslieder, übersetzt von Amalie von Helwig, nach den alten Gesangweisen bearbeitet, m. Begl. des Pianoforte. 2 Hefte, jedes 22½ Sgr.

Würdig schliessen sich diese Gesänge den Weber'schen und Beethoven'schen Volksliedern an, dessen letzteren Schottische Gesänge mit als das Grösste genannt werden, was die musikalische Literatur aufzuweisen hat.

Löwe. 6 Gesänge von Lord Byron, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. op. 4. 1 Rthlr.

— — dito dito op. 5. 20 Sgr.

— — Zwei Balladen (1. Die Spree-Norne: 2. Der späte Gast) für eine Singstimme m. Begl. des Pianoforte op. 7. 1 Rthlr. 2½ Sgr.

— — Zwei Balladen von Uhland und Talvj (1. Goldschmied's Töchterlein. — 2. Der Mutter Geist) für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte op. 8. 1 Rthlr. 10 Sgr.

Das Publikum hat bereits über diesen gemüth- und geistvollen Componisten gerichtet, indem es ihn den grössten Meistern an die Seite stellt; seine Schöpfungen sind die reinste Poesie und tragen alle das Gepräge des innigsten Zartgefühls und der energischten Erhabenheit.

Mendelssohn-Bartholdy (Felix), 12 Gesänge mit Begl. des Pianoforte op. 8. 1tes und 2tes Heft jedes 20 Sgr.

Mit dem lebhaftesten Beifall sind diese Gesänge bereits aufgenommen worden, und wir hoffen dem Publikum bald eine zweite Sammlung überliefern zu können.

Spontini. Melodienkranz aus der Oper Olimpia, in Form eines Pot-pourri für das Pianoforte von Gäde. 20 Sgr.

— — Melodienkranz aus der Oper Nurmahal in Form eines Pot-pourri f. d. Pianoforte von Gäde. 1stes Heft. 25 Sgr.

— — dito dito 2tes Heft 20 Sgr.

Verzeichniß von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 14. Den 5. December 1829.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Anzeige.

Das in Paris im vergangenen Monat mit seltenem Beifall gegebene Vaudeville Marie Mignot ist als Lustspiel vom Hrn. Dr. Karl Frieden in Paris deutsch bearbeitet. Es ist nicht zu zweifeln, daß dieses Stück auch in Deutschland Aufsehen erregen wird; wir zeigen daher den Herren Theater-Directoren an, daß ein Exemplar dieser Uebersetzung in der Schlesingerschen Buchhandlung in Berlin deponirt ist, welche wegen den Bedingungen sich mit denselben verständigen wird.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Lustspiele oder dramatischer Almanach

für das Jahr 1830, von F. A. Kurländer. Zwanzigster Jahrgang. Mit sechs Kupfern. Elegant gebunden, Preis 1 Thlr. 15 Sgr.

Inhalt: Die Heirath aus Neigung, Schauspiel in drei Aufzügen; nach Scribe's „Malvina" frei bearbeitet. — Vier Jahre darnach, Drama in einem Aufzuge. (Als Fortsetzung der Heirath aus Vernunft.) Nach Dartois, von F. A. von Kurländer. — Der aufrichtigste Freund, Lustspiel in einem Aufzuge. — Freuden und Leiden eines Kranken, Lustspiel in einem Aufzuge. — Der geheime Briefwechsel, Lustspiel in einem Aufzuge.

Masaniello, oder der Volksaufstand zu Neapel 1647.

(Geschichtliches Factum, welches Scribe's Oper: „die Stumme von Portici" zum Grunde liegt.) Frei nach dem Französischen von Aug. Dirzmann. 16. broch. 11¼ Sgr.

New London Pronouncing Dictionary

of the most commonly used words in the english language, pointing out the erroneous and vulgar pronunciation of which some words are liable; the elegant and fashionable manner of pronouncing others, and the most general and correct accentuation of those in which lexicographers differ. 8. broch. Preis 15 Sgr.

Der Arzt für Gichtkranke und Rheumatische,

enthaltend die bewährtesten und vorzüglichsten Mittel und Methoden, um sich von Gicht und Rheumatismus zu heilen, oder dagegen zu sichern, von Dr. Dubouchet, Professor, Mitglied der medicinischen Gesellschaft zu Paris, Lyon, Straßburg rc. Aus dem Französischen von einem praktischen Arzte. gr. 8. broch. Preis 11¼ Sgr.

Der königlich privilegirte Gesundheits-Handschuh.

für die Behandlung des Pferdes. Oder arabische Bürste, genannt Kaffah (die Haut des Pferdes zu glätten.) Mit dem Motto: Es giebt kein Hausthier, dem die Reinigung mit der Hand ersprießlicher wäre als dem Pferde. Erfunden von F. J. Götz. Straße J. J. Rousseau, No. 20 in Paris. Mit einer Abbildung. gr. 8. broch. Preis 7½ Sgr.

Baumgärtner's Buchhandlung in Leipzig.

Bei mir sind erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Broma, A. Gute Kinder sind Gott und Menschen lieb. Erzählungen zur Bildung und Veredlung des jugendlichen Herzens. Mit einem Titelkupfer. 12. gebunden 15 Sgr.

Diese Erzählungen, nebst den vom Verfasser bei mir erschienenen

Mährchen zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für die Jugend. Mit einem Titelkupfer. 15 Sgr.

dürften wohl unter die empfehlungswerthesten Bücher zu Weihnachts-, Neujahrs- oder Geburtstagsgeschenken gerechnet werden können, weil sich beide Werkchen nicht allein durch ihr nettes Aeußere, sondern auch durch ihren Inhalt, gewiß vor vielen andern ganz besonders auszeichnen.

Neustadt a. d. O., im Decbr. 1829.

J. K. G. Wagner.

KUNSTBLAETTER.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

VIER AFFENGRUPPEN

für Sammler und zum Nachzeichnen.

Gezeichnet von Thomas Landseer, lithographirt von Brand. In analogem Umschlag. gr. 4. Preis 15 Sgr.

Wir liefern in diesem Heft vier Blätter, welche wegen ihrer herrlichen Zeichnung sowohl, als besonders

wegen ihres trefflichen Ausdrucks mit seinen satyrischen Beziehungen Anspruch auf den Beifall der Kunstliebhaber machen dürfen. Mind's Katzengruppen fanden im Jahre 1828 allgemeine Anerkennung und wir glauben daher, wohl mit Recht, dass diese auch den talentvollen Leistungen Landseers werden wird.

Leipzig, Industrie-Comptoir.

Neue militairische Schriften.

H. v. Rouvroy (K. S. Oberst), französisch-deutsches Wörterbuch der technischen Artillerie, ihrer Bedürfnisse und der mit ihr in Beziehung stehenden Werkstätte. gr. 8. 1 Thlr. 7½ Sgr.

W. v. Rouvroy, Vorlesungen über die ersten Anfanggründe der Physik und Chemie, insbesondere als Vorbereitung zu dem Studium der Artillerie. Mit 1 Kupf. gr. 8. 1 Thlr. 7½ Sgr.

J. G. Wiemann, Anleitung zum Höhenmessen mit dem Barometer, anwendbar bei topographischen Vermessungen, Nivellements rc. nebst Oltmanns hypsometrischen Tafeln rc. Aus Lehmann's Situationzeichnung besonders abgedruckt. Mit 1 Kupfertaf. gr. 8. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Diese Schriften sind durch alle Buchhandlungen (in Berlin durch die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung) zu haben von der

Arnoldischen Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

In allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) ist zu haben:

Der

gebahnte Weg zum Buchhalten,

oder natürliche Reihenfolge für den Unterricht im kaufmännischen, doppelt italienischen Buchhalten. Für Lehrer und den Selbstunterricht und zum Gebrauch für Manufaktur-, Material-, Kurze-Waaren- und Weinhandlungen.

Von

M. Heinemann.

Zwei Theile in einem Bande.

Zweite abgeänderte und verbesserte Auflage.

Cöslin, Druck und Verlag von C. G. Hendeß.

8. Preis 1 Rthlr. 10 Sgr.

Ueber die erste Auflage dieses Werks haben sich mehrere kritische Blätter sehr günstig ausgesprochen. (Vergl. hall. Lit. Z. v. 1825 No. 254 und leipz. Lit. Z. 1826 No. 11 u. s. w.) Dieser Beifall und der schnelle Absatz des Buchs haben eine zweite Auflage desselben nöthig gemacht, die zwar schon vor 2 Jahren erwartet, durch unvorhergesehene Hindernisse jedoch erst jetzt beendigt werden konnte. Diese ist sowohl in der Vermehrung und gegenseitigen Beschränkung der Paragraphen, als auch in der Trennung der praktischen Handlungsbücher von der theoretischen Anleitung, so, daß das Werk nunmehr zwei Theile enthält, wesentlich verändert worden. Die Verbesserung aber beruhet auf der Deutlichkeit der Theorie, die bei dem Selbstunterrichte, zumal bei einem jüngeren Schüler, den Begriff dieser Wissenschaft bedeutend erleichtert. — Auch die Rubricirung in jeder einzelnen Abtheilung hat eine bessere, ordnungsmäßigere Eintheilung erhalten.

Neue Reisebeschreibungen und kriegwissenschaftliche Schriften.

Erinnerungen aus dem Feldzuge des sächsischen Corps unter dem General Grafen Reynier im Jahre 1812; aus den Papieren des verstorbenen General-Lieutenants von Funck. 8. 1 Thlr. 5 Sgr.

E. Pabel, Rußland in der neuesten Zeit. Eine Skizze. 8. 1 Thlr.

Diese vorzüglichen Schriften sind in der Arnoldischen Buchhandlung erschienen und in allen anderen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu bekommen.

Bei F. A. Brockhaus in Leipzig ist erschienen:

U r a n i a.

Taschenbuch auf

das Jahr 1830.

Mit 7 Kupfern. Taschenformat. Geb. **Mit Goldschnitt.** 2 Thlr. 7½ Sgr.

Inhalt:

I. Der Deutsche in Lissabon. Erzählung von A. v. Sartorius. II. Griseldis. Volkssage in zehn Romanzen, von Gustav Schwab. III. Liebesheirath Novelle von Johanna Schopenhauer. IV. Das Zauberschloß. Novelle von Ludwig Tieck. V. Der Sturm. Novelle von Wilhelm Martell.

Von den früheren Jahrgängen der Urania sind die für 1817 — 24, 1826 — 29 noch zu erhalten, und der Verleger erbietet sich, so weit der dazu bestimmte Vorrath reicht, Jedem, der von diesen 12 Jahrgängen wenigstens zehn auf einmal nimmt, den Jahrgang zu dem ungemein billigen Preise von 15 Sgr. (54 Kr. Rh.) abzulassen.

Die Bildnisse von Shakspeare, Ernst Schulze, Göthe, Tieck, Böttiger, Canova, Jean Paul, Scott, Thorwaldsen, Wilhelm Müller, Uhland, Calderon, Kurt Sprengel, Baggesen (letztere 3 nicht aus der Urania) kosten in erlesenen Abdrücken in gr. 4. jedes 10 Sgr. (36 Kr. Rh.)

Polyhymnia.

Sammlung auserlesener Dichtungen mit Anleitung zum richtigen und schönen mündlichen Vortrag, zum Gebrauch für die gebildete Jugend, besonders auf Gymnasien, von W. Sturm. 8. 14 Bogen

geheftet 15 Sgr. oder 12 Gr.

Halle bei C. A. Kümmel.

Obgleich schon viele Sammlungen von Gedichten erschienen sind, so eignen sich doch, nach dem Urtheil erfahrener und geistreicher Männer, nur wenige zum unbedingten Gebrauche für die Jugend. Schon dadurch würde das Erscheinen einer neuen Sammlung gerechtfertigt werden, welche sehr interessante, größtentheils wenig bekannte Gedichte, auch einen Theil von Reisig's Prometheus, im Manuscript dem Herrn Verfasser mitgetheilt, enthält. Ausgezeichneten Werth hat aber dieses Werk erhalten, indem der Herr Verfasser, außer einer allgemeinen Einleitung, jedem einzelnen Gedicht eine vollständige Erläuterung über den Vortrag desselben beigefügt hat, was, soviel uns bekannt, noch bei keiner frühern Sammlung so genau und vollständig geschehen ist.

Ankündigung.

Grosse

Passionsmusik

nach dem Evangelisten Matthäus,

von

Joh. Sebastian Bach.

1. In Partitur.
2. Im vollständigen Klavierauszuge.

Seit einem Jahrhundert ist Johann Sebastian Bach der grösste Harmoniker und Contrapunktist, das Muster für alle Tonkünstler, die grösste Zier vaterländischer Tonkunst genannt worden, und man hat nur wenige und zwar untergeordnete Werke zur Rechtfertigung dieses grossen Ruhmes aufzuweisen gehabt.

Das vorgenannte Werk, seine grösste Schöpfung, ist nicht nur vollständiger Zeuge der höchsten Kunst und Erfindungsgabe, die sich je in den Musikwerken irgend einer Nation kund gegeben, sondern offenbart auch den erhabenen Geist, der so reiche Kräfte beseelt hat. Es ist die tiefste wahrhaft evangelische Begeisterung, das Leben des grössten Künstlers in der Idee und für die Idee der Religion Jesu, die dieses Werk geschaffen, und hundert Jahre lang einer christlich religiöseren Zeit, als die eben vergangene, aufbewahrt hat, Allen zu höchster Erbauung und Bestärkung, den Künstlern aber das reinste und erhabenste Muster für ihr Bildungsstreben und für ihre wahre Künstlerpflicht.

Ein Jahrhundert, das fast alle Formen der Tonkunst sich verwandeln gesehen, hat die Neuheit und Frische dieser grossen Passionsmusik so wenig angetastet, dass noch jetzt kein irgend wesentlicher Zug des grossen Ganzen anders entworfen werden könnte, als damals. Das bezeugte der Erfolg dreier Aufführungen, die unter Leitung des Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdi, und nach ihm unter der des Herrn Professor Zelter im Frühling dieses Jahres in Berlin veranstaltet worden, zu denen Tausende von Zudrängenden keinen Zugang finden konnten, die Zuhörer aber im höchsten Enthusiasmus bekannten, nie etwas Aehnliches erlebt, nie die Hoheit und Heiligkeit der Religion Jesu aus Tönen so vernommen zu haben.

Unserem früheren Versprechen gemäss erscheint nun im Laufe dieses Jahres von diesem Werke:

1. die vollständige Partitur,

2. der vollständige Klavierauszug.

Die Partitur, welche über 400 grosse Platten stark sein, und der Würde des Inhalts gemäss ausgestattet werden soll, wird im Ladenpreis 18 Rthlr. kosten; um sie jedoch so viel wie möglich auch unbemittelten Musikern zugänglich zu machen, wird bis zum Erscheinen des Werkes ein Pränumerationspreis von 12 Rthlr. festgesetzt; auch die Pränumeration in zwei Hälften zu je 6 Rthlr. (für den ersten gleich nach seiner Vollendung auszugebenden, und den zweiten ungesäumt nachfolgenden Theil) angenommen werden.

Den Preis des Klavierauszuges können wir noch nicht genau bestimmen; er wird ungefähr 5 Rthlr. betragen. Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Pränumeration an.

Die Liste der resp. Subscribenten wird dem Werke vorgedruckt und erlauben wir uns daher die Bitte, die Namen möglichst deutlich zu schreiben.

Berlin, August 1829. Im Verlage der

SCHLESINGER'schen Buch- und Musikhandlung,

unter den Linden No. 34.

Breslau bei Carl Cranz.

Unterzeichneter subscribirt hierdurch auf:

Anzahl.

Exemplar der Partitur der Grossen Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, von J. S. Bach; Pränumerationspreis 12 Rthlr.

Exemplar des vollständigen Klavierauszuges der Grossen Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, von J. S. Bach.

(Beide im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.)

den 1829.

Name des resp. Subscribenten.	Stand.	Wohnung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 12. December — Nr. 50. — 1829.

Freie Aufsätze.

Nachricht über eine unschätzbare Sammlung der Original-Manuscripte von Händels Werken.

Händels künstlerisches Wirken zerfällt in zwei Hauptabschnitte. Der erste, in einer Dauer von etwa 16 Jahren, beginnt 1689, wo Händel an Reinhard Kaisers Stelle die Direktion der Oper in Hamburg übernahm. Die zweite Periode beginnt mit 1714, wo er sich bleibend in England niederliess, und geht bis an seinen Tod, den 14. April 1759. Diese lange Zeit von 61 Jahren ist mit unausgesetzter Arbeit und einer Fruchtbarkeit erfüllt, von der es nur wenig Beispiele giebt. So weit verbreitet auch Händels Ruhm ist, so wissen doch bis jetzt vielleicht nur sehr wenige, wie vielfach er verdient worden. In der That sind die Opern, Oratorien, Instrumental- und sonstige Kirchensachen, die dieser grosse Künstler in seiner Jugend in Hamburg, Italien und Hannover schrieb, seit einem Jahrhundert so gut, wie vergessen. Ein glücklicheres Loos ist den Schöpfungen der zweiten Periode gefallen, da der Spekulationsgeist der Engländer bald begriff, welchen Vortheil man aus der Herausgabe ziehen könne. Zuerst war es Walsh, ein angesehener Musikhändler in London, der sich an Händel reich machte. Später erhielt Doktor Arnold von König Georg III. den Auftrag, eine Prachtausgabe der sämmtlichen Werke zu veranstalten. Es erschienen 42 Bände *) mit den Oratorien, Instrumental- und Orgelkonzerten, Te Deum, Jubilate und andern Kirchenstücken zu englischen Texten, das Schäferspiel „Acis und Galathea," „Theseus" und einigen andern Opern. Allein verschiedne Umstände hinderten die Fortsetzung des Unternehmens, und unglücklicher Weise bewies Arnold gegen seinen ehrenvollen Auftrag eine solche Nachlässigkeit, dass er sich nicht einmal bemüht hat, die Druckfehler zu verbessern, von denen seine Ausgabe wimmelt.

*) Ein Exemplar befindet sich auf der königl. Bibliothek zu Berlin. Die Red.

Schon seit früherer Zeit hiess es, dass Georg III. im Besitz der Original-Manuscripte von Händels Werken sei; Personen versicherten jedoch, der grösste Theil sei von der Hand eines Schülers von Händel, Smith, der für seinen Meister die Abschrift besorgt und dessen letzte Werke, da Händel erblindet, nach Dictaten geschrieben habe. Nach Georg IV. Thronbesteigung, als Schloss Windsor umgebaut werden sollte, erhielt Anderson, Intendant für das königl. Privatkonzert, den Auftrag, alle Musikalien nach London zu schaffen. Unter diesen befanden sich in einer grossen Reihe von Bänden und vollkommen wohlerhalten, jene Handschriften.

Ihre Aechtheit scheint unbezweifelbar. Ueberall zeigt sich der erste Entwurf des Künstlers mit den Verbesserungen und Rasuren; an vielen Orten findet man Anfänge, die nicht weiter geführt, und um andre aufgegeben sind; fast allenthalben Händels Unterschrift mit dem Datum des Anfangs oder der Beendigung des Werks. Auch die Namen der zuerst damit aufgetretenen Sänger, so wie ihrer Nachfolger bei spätern Aufführungen hat Händel angezeichnet. Man bemerkt dabei, dass die englische Sprache ihm

ferner gestanden haben muss, als die deutsche, italienische und französische; denn fast alle jene Anmerkungen sind in einer der letztern drei Sprachen gemacht. Eine grosse Zahl von Kompositionen findet sich hier, die weder in Walsh noch Arnolds Ausgaben enthalten. Man kann die ganze Masse in folgende Klassen theilen: 1) Oratorien, 2) Kirchenmusik, 3) Opern, 4) Kantaten und einzelne Arien, 5) Instrumentalmusik.

1) Oratorien. Der erste Band enthält eins in Original-Handschrift, dem aber der Titel fehlt. Eine Abschrift desselben, die der Sammlung beigelegt ist, weiset aus, dass das Oratorium die Auferstehung heisst, in Rom für den Ostertag geschrieben und am 11. April 1708 vollendet ist. Die vornehmsten Personen sind die heilige Jungfrau, St. Johannes und Lucifer. Ueberall, besonders in der Partie des letztern, findet man Sätze von der grössten Schönheit. Das Gedicht ist italienisch. — Ein Zeitraum von 28 Jahren ist von diesem Werke bis zur Komposition des Alexanderfestes verflossen, das Haydn am 14. Januar 1730 vollendet hat. Uebrigens findet man in der Sammlung ein andres italienisches Oratorium: „Il trionfo del Tempo," das wohl auch in Italien geschrieben sein mag; allein es ist nicht von Händels Handschrift. Nur am Ende ist eine Arie in Original-Partitur angehängt und dann folgen die Worte: „Segue il concerto per „l'organo, e poi l'alleluja. Fine dell' oratorio. „G. F. Handel. London, march, 14, 1737."

Das berühmteste seiner Oratorien, der Messias, folgt nach dem Alexanderfeste. Der Bewunderung für das Werk muss sich Staunen über die Schnelligkeit seiner Vollendung zugesellen. Schon die Handschrift zeugt von reissend schneller Abfassung, noch sicherer die Daten, die Händel an mehrern Orten eigenhändig eingeschrieben hat. Am Ende der ersten Seite stehn die Worte: „Angefangen den 22. Aug. 1741." Am Ende des ersten Theils lautet das Datum: den 28. Aug. 1741, am Schlusse des 2ten: den 6. September 1741, endlich am Schlusse des 3ten liest man: „Fine dell oratorio, G. F. Handel. September 12. Aufgeführt den 14. dieses." Also ist das grosse Werk, das viele vierstimmige Chöre, mehrere ausgeführte Fugen und eine Masse von Arien, begleiteten und unbegleiteten Recitativen enthält, in ein und zwanzig Tagen vollendet. Man hat oft die Leichtigkeit neuerer Komponisten, z. B. Rossini's, bewundert; ist einer unter ihnen, der der händelschen gleich kommt? Händel war von den Ausschreibern so gedrängt, dass seine Noten kaum ausgezogen sind, die Proben mussten wärend der Komposition beginnen, da die Aufführung zwei Tage nach deren Vollendung folgte. Die allerwärts befindlichen Daten beweisen, dass diese Eile Händeln zur Gewohnheit geworden war.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkung. Erklärlicher wird diese Schnelligkeit der Produktion durch Händels ungemeine Enthaltsamkeit in der Instrumentation. Der Bass allein mit einigen Bezifferungen, oder eine Geige, die meist mit der Singstimme ging, genügte ihm zu den meisten Arien. Auch die Chöre, wenn man sie in grosser Masse zusammenstellt, waren meist plan geschrieben und viele von den gearbeitetern Formen, die man im Messias *und* andern bekanntern Werken als eigenthümliche, dieser Stelle angehörige *Bildungen bewundert*, kehren anderwärts so oft und ohne Veranlassung wieder, dass man vieles eher für das Produkt einer, freilich grossartigen und edlen Manier ansprechen möchte, als für geniale Schöpfung. Endlich gestattete sich Händel mit manchem seiner Zeitgenossen gar seltsame, wenigstens uns so erscheinende Entlehnungen. So soll — die Komposition des: „Er weidet seine *Heerde*," und andrer Sätze aus dem Messias frühern Opern Händels angehört haben. Endlich ist der Messias nicht von Anfang an in der jetzigen Vollständigkeit hingestellt worden — so wenig, wie Göthe's Faust. Eine Anzeige seiner *ersten* Gestaltung wäre wohl erwünscht gewesen.

Berichte.

Erste Abonnements-Aufführung der Singakademie.

(Schluss; verspätet.)

Zwei andere Werke, das Magnificat von Durante und das Heilige von C. P. E. Bach übergehen wir, um zu den beiden wichtigsten

zu gelangen, dem sechsstimmigen Crucifixus von Antonio Lotti und der Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied" von Johann Sebastian Bach; unmittelbar aufeinander folgend, zwei Bilder, zwei würdigste Darsteller katholischer und evangelischer Tonkunst.

Unter den grossen Akkorden des Lotti fühlt man sich in jenen Quadernbau marmorheller Kirchen entrückt, durch deren Fenster ein heller Himmel, von deren ruhigern Wänden reiche Teppiche und kostbare Bilder der Heilgen und Märtyrer herniederglänzen; hinter Weihrauchwolken verwalten würdige Priestergestalten in blanken Chorhemden, kniend bedient, die Messe mit jener erhabenen, salbungsvollen Ruhe, die die Abziehung vom Irdischen ausspricht. Bis auf die Sprache, den lateinischen Text, ist alles dem Volkskreis enthoben und beugt sich nur zu seiner Schwäche herab, nie sich ihm vermischend. — Dies ist kein zur Musik hinzugedachtes Bild; sie selbst bekennt sich zu solchem Sinn. Aus den breiten Akkorden des Anfangs:

Cru-ci - - fi - - xus

und der Fortsetzung des ersten Gedankens (crucifixus)

Cru-ci - - fi - - - xus

weht erhabne Ruhe und würdigster Ernst den Hörer an. Aber „das Wort" (im biblischen Sinne, Evang. Joh. 1. 1.) bleibt unausgesprochen, eben sowohl, wie in jedem der folgenden Gedanken, z. B.

Alt. *Sopr. I.* *Sopr. II.*
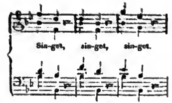
e - - ti - am pro no - - - - bis.

und eben diese Enthaltung von dem tiefsten Sinn verleiht jeder einzelnen Tonreihe und dem Zusammentritt Aller jene Klarheit und Einfachheit, die mit gleicher Kraft und Sicherheit alle Gemüther trifft, wie das würdige Aeussere des katholischen Altardienstes. Wie da Priester und dienende Chorknaben in gemessener sicherer Bewegung die Stelle wechseln, umgehen, vor- und zurücktreten: so die einzelnen Stimmen in dem überaus einfachen Gewebe; keine überdrängt die andre, keine bleibt, wenn es an der Zeit ihres Erscheinens ist, selbst dem unmusikalischern Hörer unbemerkt. Fast überall tritt über dem Vorhalt schon dagewesener Stimmen eine neue ausfüllend dazu, dass man neben der ruhenden Gruppe der gegenwärtigen den neuen Zuwachs sicher, ohne Beunruhigung auffasse. Diese Weise der Stimmenführung, neben einfacher Melodie und langsam sich entfaltender, nie befremdender, stets würdiger Harmonie ist die eigenthümliche Gestalt Lottischer Komposition, des Grossartigsten, was nach Palestrina von italischer Kirchenkomposition uns bekannt geworden.

Wie ganz anders steht Bach, der Deutsche und Evangelische, jenem würdigen Kunstgenossen und dem Sinne seines ganzen Landes gegenüber! — Nur um den vollsten und tiefsten Sinn „des Wortes," von dem Luther triumphirend sang:

»Das Wort sie sollen lassen stahn«

nur um die volle Kraft der Wahrheit ist es ihm zu thun, und nur von da aus aller Reichthum, alle Würde. Es ist Kraft und Würde des treuesten Geistes, die nicht auf der Aussenfläche ruht, wohl aber sie durchleuchtet, sobald das Auge sehend geworden ist. Bis dahin kann der Ueber-Reichthum aller Beziehungen, die sich an das Eine Wort knüpfen, bei minderer Sammlung des Gemüths gar verwirren oder betäuben. Und doch ist alles so nothwendig und klar, sobald man nur in die Tiefe der Grundidee gedrungen. So in der diesmal aufgeführten Motette. „Singet dem Herrn ein neues Lied!" das ist der Gedanke, der den Doppelchor ergreift, und wahrlich nicht von lateinischen Priestern der staunenden Menge zugesprochen, sondern von Herz und Mund des ganzen Volks emporgetragen wird. Keiner ist ausgeschlossen, und jeder scheint nur auf seine Weise zu singen; der zweite Chor ruft es dem ersten zu



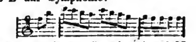
und in diesem heben eine, zwei, dann drei Stimmen frohlockende Weisen an, ziehen den andern Chor mit hinein, während der Bass des ersten nur langhin das: „Singet“ ausspricht, eine ruhige Grundlage für alle verschlungenen Weisen. Und dieselbe Fülle und Herrlichkeit strömt bis zum Schlusse stets in neuen und doch so einheitsvollen Gestaltungen hervor, dass der Hörer von den übermächtigen Tonwellen übertäubt werden könnte und alle Weisen zuletzt wie in einem blendenden Strahlenmeer verschwimmen, wie nach Dante die Gestalten der Seligern im kreisenden Lichtäther. — Damit aber in all der Herrlichkeit der ursprüngliche Sinn nicht verloren gehe, folgt ein Choral, als Ausdruck der Gemeinde von dem einen Chor gesungen, dem der andre Chor statt der Zwischenspiele freiere fromme Betrachtungen einwebt. Der Schluss-Satz mit der Fuge ist nicht gesungen worden. —

Die Ausführung, besonders der Bachschen und Lottischen Komposition war vortrefflich. Die Wahl einzelner Sätze von verschiedenen Komponisten scheint uns sehr lobenswerth und zweckmässig, da das grössere musikalische Publikum von Berlin im Felde der Kirchenmusik so sehr vernachlässigt ist. Nur die Unvollständigkeit der Bachschen Motette that uns leid; zu dem Schluss-Satz hätten sich wohl noch ein Paar Minuten gefunden — oder man hätte C. P. E. Bach's Heilig zurücklassen können.

Marx.

Mösers Akademie

brachte uns am 3. Decbr. Haydns freudebrausende B-dur-Symphonie:



Beethovens D-dur-Symphonie und Marschners effektvolle Ouvertüre zum Vampyr. Die Aufführung war lobenswerth, wie immer, der Besuch und die Theilnahme der Zuhörer im Steigen, wie immer.

Die neueste Oper des Freiherrn v. Poissl: der „Untersberg,“ aufgeführt auf dem königlichen Hoftheater in München am 30. Octbr., am 3ten und 15ten November 1829.

Der sogenannte Text einer Oper (das Scelet, die Handlung, die Worte derselben) spielt auf der deutschen Bühne eine so untergeordnete Rolle, dass er von Seiten der Kritik keiner ausführlichen Erörterung bedarf; es genügt, wenn die Fabel interessant, die Handlung effektvoll, deren Gang rasch, die Karaktere bestimmt, und die Worte nur nicht störend, hauptsächlich aber — wenn deren nicht zu viel sind. Allen diesen Anfoderungen ist von Seiten des Dichters in vorliegender Oper hinlänglich Genüge geleistet; ja sie besitzt einzelne poetische Schönheiten, die an einem andern Orte, wo sie der Musik nicht lediglich zur Folie dienten, klar hervortreten, und ihrem Schöpfer zur wahren Ehre gereichen würden. Der Inhalt ist mit wenigen Worten dieser: Odorich, Fürst von Amalfi, durch den Usurpator Astolf vom Throne gestossen und vertrieben, flüchtet in das Innere des „Untersberges,“ wo er sich bald durch die Kraft der Magie zum Herrn und Gebieter der Erdgeister erhebt. Die geheime Macht der Sympathie führt den, auf der Jagd begriffenen Sohn Astolfs, Prinz Guido, in Astralis Nähe, der Tochter des vertriebenen Odorich. Keine Gefahr achtend, folgt er der Geliebten, die ihn mit tausend unauflösbaren Fäden umstrickt; die Schrecknisse der Geistermacht trennen ihn von seinen Gefährten und übergeben ihn ganz der Gewalt des bittersten Feindes seines Geschlechts. Doch Odorich achtet das Glück seines Kindes, den Triumph einer edlen Rache höher, als die Wonne streng gerechter Vergeltung, und nach vorhergegangener Prüfung, in der Guido sich der Liebe Astralis würdig gezeigt, legt der versöhnte Odorich beider Hände zum ewigen Bündniss der Liebe in einander. — Es ist klar, dass diese Fabel hinlängliche Gelegenheit zu interessanten Situationen darbietet, und der Dichter hat sie einsichtsvoll benutzt,

wenn er gleich, ganz die Pflicht seiner Stellung erkennend, nie mehr that, als nothwendig war, dem Komponisten die nöthigen Hebel zum Aufbau des musikalischen Werkes zu reichen. In wiefern dieser sie benutzt, was er aus den vorgefundenen Elementen geschaffen, wie er den Karakter der Dichtung in seinen Tönen wiedergegeben — dieser Untersuchung seien die nachfolgenden Zeilen gewidmet.

Wie tief die Tonkunst unsrer Zeit gesunken, gebt leider! bei den neuern (besonders italienischen) Werken schon aus der Ouvertüre hervor. In der Reihefolge, wie die Piecen eines Werke aufgeführt werden, scheinen sie auch geschrieben zu sein: die Ouvertüren zuerst, in denen män höchstens die Anklänge einiger Musikstücke der Oper erkennt, während ihr ganzer übriger Inhalt als ein, von diesen streng geschiedenes, eigenes Werk erscheint. — Wie ganz anders tritt aus der Ouvertüre des obigen Werkes dem erstaunten Hörer, in geheimnissvolle', halb durchsichtige Schleiern gehüllt, schon der Inhalt der ganzen Oper entgegen; er kennt ihre Handlung noch nicht, aber er fühlt sofort den mächtigen Eindruck, der sich ihm nur verstärkt klarer am Schlusse des Werkes wiederholt; es ist die Ahnung dessen, was ihm am Schlusse als Resultat der verschiedenen wechselnden Empfindungen, durch Erkenntniss veredelt, in klaren Bildern vor die Seele tritt. Der Geist der Einheit waltet in diesem Musikstück, welches, die Quintessenz des Ganzen bildend, ohne das Ganze nicht bestehen könnte, und ohne welches dieses seinen artistischen Wegweiser entbehren, den Piloten vermissen würde, der, den Sturm der Gefühle, die in dem Werke toben, beschwörend, zur klaren Ruhe, zum sichern Hafen der Abgeschlossenheit und Vollendung führt. So waltete der unsterbliche Geist eines Gluck und Mozart in ihren wahrhaft musikalischen Dichtungen; dort finden wir jene gediegene Klarheit, jene umfassende Gewalt, die auch die widerstrebendsten, scheinbar streitenden Elemente eines Kunstwerks, am glücklichen Ziele angelangt, zu einem schönen und ruhigen Ganzen vereinigt, und den Spiegel dieses, in höchster Harmonie aufgelösten Kampfes der Leidenschaften uns in der Ouvertüre wiedergiebt. Und so, wie jene alten Meister in ihren herrlichsten Schöpfungen diese Vollendung erzielten, so tritt sie uns, in rosenbekränzter Jugend in diesem jüngsten Geistes-Produkt unsrer Zeit siegreich entgegen, und bekämpft die Hydra des Vorurtheils, das mit den todten Meistern auch ihre Kunst begraben wähnt.

Noch zwei Worte über die technische Behandlung der Ouvertüre.

Der erste Satz, ein Adagio, durchweht das Haus gleich einer tiefergreifenden Geisterstimme und führt uns urplötzlich in die Region des Mystischen ein, das einen Haupt-Grundpfeiler des Werkes bietet. Als Gegensatz folgt ein Allegro, kräftig und feurig, bezeichnet lebhaft den Wechsel der Leidenschaften, und bereitet die Hörer auf einen heftigen Kampf derselben vor. Mit hoher Originalität tritt nun ein Allegro vivace $^6/_4$ Takt, reges Jagdleben ausdrückend; geht in das vorhergehende Allegro zurück, wo sich besonders eine Stelle des Agitato auszeichnet, ein Anklang jener wunderbaren Rührung, womit uns Astralis im zweiten Finale erfüllt. Die Instrumentirung ist kräftig und blühend, wie sie durchgehends in der ganzen Oper waltet. So trefflich das Werk im Ganzen ist, so viel einzelne Schönheiten es in blendender Fülle darbietet, so nehmen wir doch keinen Anstand die Ouvertüre als das vollkommenste Musikstück desselben zu bezeichnen.

Nr. 1.

Introduction: Chor der Landleute.

Ein Chor auf's Feld ziehender Landleute, dessen höchste Einfachheit nach dem rauschenden Schlusse der Ouvertüre wohlthätig beruhigend auf den Hörer wirkt. Fernes Glockengeläut des Kirchthurms regt sie zum Gebete an; diese Verwebung in den Chor ist sehr schön musikalisch behandelt; das Gebet einfach erhaben, der Dichtung entsprechend; ganz meisterhaft ist aber die streng karakteristische Scheidung dieses Chors von dem, unmittelbar darauf folgenden, der Geister im Innern des Untersberges, die von tief ergreifender Wirkung ist.

Nr. 2.

Romanze mit Chor.

Beschreibung eines Spucks auf dem Untersberge; einfach lieblich, halb ernst-, halb scherz-

haft; schön die Schlussverse mit Chor verwebt; die Behandlung ist so originell, dass wir nichts in der musikalischen Literatur kennen, was nur einigermassen damit parallelisirt werden könnte, als höchstens das Lied mit Lachchor im „Freischützen, welches es jedoch an Naivität bei weitem nicht erreicht.

Nr. 3.

Jägerchor.

E-dur, 6/8 Takt; prachtvoll, kräftig, von unwiderstehlicher Wirkung und einer Originalität der Schilderung, die den klarsten Blick in ein Gemüth voll Lebenslust und Frohsinn gewährt. Es ist nicht möglich in Worte zu kleiden, was hier dem Reich der Gefühle entströmt; und können je musikalische Töne die Begriffe der Rede übertreffen, so bieten sie sich in dieser Meister-Piece auf das Anschaulichste dar; die Wirkung ist aber auch nicht minder gewaltig als die Schöpfung selbst, und um so anerkennenswerther, da Webers unsterblicher Genius gerade in diesem Gebiete das leistete, was bis daher für die Krone der Romantik in der Musik galt.

Nr. 4.

Terzett mit Chor.

Kann nach der Grossartigkeit des vorhergehenden Musikstücks unmöglich von bedeutendem Effekte sein, doch ist der Schluss wieder ganz des Komponisten würdig.

Nr. 5.

Recitativ, Cavatine (Tenor), Duett (Tenor, Sopran).

Die Cavatine des Guido ist höchst melodisch und reich an trefflichen Uebergängen. Mit seltner Zartheit ist jeder Ton gestempelt, der Sehnsucht der Liebe ausdrückt; besonders aber die herrlichen Momente, wo Astralis ihm antwortet. Diese beginnt gleich darauf das Duett mit „Bin die Jungfrau dieses Berges“ — ein Musikstück, das mit unnachahmlicher Einfachheit einen unwiderstehlichen Zauber verwebt; es giebt zur Bezeichnung reinster Kindlichkeit nichts Ausdrucksvolleres und Entsprechenderes und ist in dieser Beziehung eine seltne Perle an Liebreiz, ein unwiderstehlicher Attractions-Punkt für Sinne und Gemüth; sein höchst melodischer Anklang ertönt öfters im Fortgang dieser Oper, gleichsam als Leitfaden durch das ganze Werk.

Nr. 6.

Finale.

Ist ein Meisterstück. Die Sehnsucht Guido's nach der Geliebten, die Begierde ihr in das Innere des Untersberges zu folgen, die Verwirrung der ihn zurückhaltenden Freunde, die leis durchklingenden Liebeslockungen Astralis, endlich der furchtbare Aufruhr der empörten Geister im Innern des Berges, — diese Verschmelzung des Leidenschaftlichen, Lieblichen, und Furchtbaren, dann deren Auflösung zur reinsten Harmonie und Klarheit, die auch in diesem chaotischen Gewirre die leiseste Verfliessung der widerstreitenden Karaktere verhindert, und jeden, auch im höchsten Aufruhr der Empörung doch selbständig und individuell hervortreten lässt — diese Herrschaft des Komponisten über seinen Stoff beurkundet die erhabne Meisterschaft, die nicht fürchtet, auch die riesenhaftesten Geister zu entfesseln und dem wildesten Aufruhr des Gemüths zu überlassen; weiss sie doch, dass es nur eines Winks, nur eines Drucks an dem unsichtbaren Zügel bedarf, an dem er sie *alle despotisch leitet*, um selbst in das verworrenste Getöse Klarheit und Ruhe, in den empörtesten Aufruhr der Gemüther Einheit und Friede zu hauchen. Die entgegengesetztesten Leidenschaften lösen sich hier in höchster Harmonie auf, und bringen so durch sich selbst dem Meister der Töne die reinste, einzig seiner würdige, Huldigung dar.

Der 2te Akt spielt im Innern des Untersberges; ihn eröffnet:

Nr. 7.

Grosse Scene; Arie (Bass) mit Chor.

Odorich beschwört die, seinem Gehorsam unterworfenen, Geister zur Unterstützung bei der Prüfung Guido's. Ein geheimnissvolles Grauen hält diese ganze Scene umfangen; hier wird namentlich der Hörer lebendig in die Stimmung versetzt, die ein Theil der Ouvertüre erzeugte. Nach dem Chor folgt ein Recitativ im erhabensten grossartigsten Styl, hierauf eine brillante Arie Odorichs, höchst karakteristisch, die dem Sänger ein bedeutendes Feld der Wirksamkeit eröffnet.

Nr. 8.

Duett (Bass, Sopran).

Von feierlichem Karakter, mit hoher Besonnenheit und Ruhe ausgeführt.

Nr. 9.

Duett und daraus entspringendes Terzett.

Ist einer der Glanzpunkte der Oper. Sind gleich die Worte (Text) desselben so lieblich und anziehend, dass sie als Dichtung trefflich erscheinen, so hat der Komponist im Reich der Töne sie doch noch an Gehalt übertroffen. Was wir bei Gelegenheit der Ouvertüre, von der Trefflichkeit der Instrumentirung durch die ganze Oper, sagten, bewährt sich in diesem Duett ganz vorzüglich. Bei den Worten Astrali's: „ein Bangen zwischen Qual und Lust“ tritt die Klarinette zum Entzücken schön ein, und greift so bezeichnend in den Geist der Dichtung, dass sie auf die Frage: „Ist das auch Liebe?“ die folgende Antwort: „Ja, sie ist's“ auch ohne Worte ausdrücken würde. — Ein Allegro agitato beschliesst dieses Duett und geht in ein Terzett grossartig und meisterhaft über. — Das hier folgende Melodram ist kurz und wirksam und ganz besonders karakteristisch, da jeder Ton mit den Worten harmonisch stimmt und ihren wahren Sinn um so klarer erläutert.

Nr. 10.

Finale.

Odorichs Beschwörung der Geister; trefflich ausgeführt. Hierauf Chor, an den sich ein sehr schönes Terzett (Larghetto B-dur) schliesst; dann Chor der Geister D-moll; sehr bezeichnend in aller Kraft und Gluth der wild empörten Dämonen. Hier tritt das höchst originelle Agitato, dessen wir schon bei Gelegenheit der Ouvertüre erwähnten, in seiner ganzen wehmuthsvollen Klage ein, und ist von erschütterndster Wirkung. Guido wird vom Felsen geschleudert, und nun verwandelt sich die Scene und ein anmuthiger Genien-Chor tritt ein, der, die wild empörten Gefühle versöhnend, den 2ten Akt in den lieblichsten Akkorden schliesst.

Der 3te Akt (spielt in der Gegend des Untersberges) enthält nur 2 grosse Musikstücke:

Nr. 11.

Scene mit Chor.

Hier ist die Sorge um den verlornen Freund meisterhaft ausgedrückt; das darin verwehte Echo ist treffend angebracht und von der berechnetsten Wirkung. Das darauf folgende:

Nr. 12.

Finale

ist ein meisterhaft grossartiges Musikstück. Nach einer ergreifenden Scene des Eingangs folgt ein liebliches Larghetto der Astralis; dann findet das Erwachen desselben und die Vereinigung mit dem Geliebten, vom Entzücken des Vaters begleitet, statt. Dies alles ist vom Komponisten trefflich aufgefasst und eben so wiedergegeben. Den Schluss der Oper machen Variationen der Astralis; sie sind im höchsten Grade brillant und liefern einen neuen Beweis, dass der Komponist mit dem wahren Genie für das Schöne und Erhabne auch den Effekt zu vereinen weiss; denn diese Variationen geben der endenden Oper mit Eins wieder ein neues feuriges Leben und lassen sie mit all der jugendlichen Kraft schliessen, mit der sie begann und die sie unzertrennlich bis zum Schlusse begleitete.

Wir können uns nicht enthalten bei dieser Gelegenheit unsre Missbilligung gegen Variationen in der Oper überhaupt auszusprechen. Die Grundidee der Variationenform an und für sich zerstört schon jede Einheit des auszusprechenden Karakters; denn gerade das Variiren desselben ist sein geistiger Tod, während nur eine unverrückte, unveränderte, konsequente Durchführung von Anfang bis zum Ende ihr das eigentliche poetische und dramatische Leben verleiht. — Diese Klippe aber hat der Komponist hier glücklich umschifft, indem er seinen Variationen verschiedene (der Veränderung der Töne ganz entsprechende) Texte unterlegte, und so, durch die verschiedenartige Bezeichnung der Gefühle durch Worte, gleichsam auch einen verschiedenen musikalischen Ausdruck bedingte; wenn gleich das musikal. Grund-Thema dasselbe blieb, wie auch die Empfindung der darzustellenden Person dieselbe ist, und nur durch die verschiedenartige Aeusserung derselben durch Worte, einen verschiedenarti-

erzeugt. — So hat der umsichtige Meister uns einen der höchsten Genüsse bereitet, ohne gegen die Regel, oder den Geist der Komposition zu verstossen. Er hat durch diese neueste Schöpfung seiner begeisterten Muse den alten Ruhm bewährt, und die Erinnerung an den klassischen Kompositeur der Athalie bei jedem Kunstkenner lebhaft erweckte.

Ganz abgesehen von den brillanten Wirkungen der einzelnen Musikstücke weht durch das Ganze ein solcher Geist der Einheit, ist dies geniale Gebilde so unverkennbar der Ausfluss einer hohen und anhaltenden Begeisterung, und erscheint vor uns so in sich abgeschlossen, so aus einem Gusse, so ein gerundetes Ganzes, dass ihm hauptsächlich durch diese Eigenschaften der Stempel der Vollendung aufgedrückt wird.

Die öffentliche Anerkennung krönte das Werk; die Ouvertüre musste wiederholt werden, rauschender Beifall begleitete jedes Musikstück und entlud sich am Schlusse durch anhaltendes enthusiastisches Hervorrufen. Bis jetzt war das Haus stets überfüllt, und es ist keinem Zweifel unterworfen, dass diese Oper jeder Bühne, deren Mittel zur Besetzung hinreichen (die an und für sich nicht einmal schwierig ist) eine willkommene Erscheinung sein wird.

Notizen.

(Paris.) Am 1. Nov. fand in dem Theatre royal Italien ein grosses Vokal- und Instrumental-Konzert statt, das durch den Wetteifer der Herren Donzelli, Santini, Graziani, Inchindi und der Damen Pisaroni, Sontag; Heinefetter und Amigo besonders glänzend, wurde. Die Herren vom Orchester Payer, Halma, Franchomme und Broad trugen das Ihrige dazu bei. —

(Rom.) Auf dem Teatro Valle wurde eine neue Oper „L'orfanello di Genevra," komponirt von Ricci, einem Kapellmeister aus Neapel, mit vielem Beifall gegeben. Die Ouvertüre wurde kalt aufgenommen, aber die Cavatine im ersten Akt, gesungen von Signor Gentili, brachte grossen Applaus zu Wege, welcher sich bei der Cavatine, von Mad. Fischer gesungen, zum Enthusiasmus steigerte, eben so bei einem Duett zwischen Genti und dieser Sängerin. Ein Quintett, das darauf folgte, gefiel nicht, aber der ganze zweite Akt fand stürmischen Beifall. —

(Für Pianofortespieler.) Die Kunst auf dem Pianoforte zu improvisiren, lehrt ein neuerdings erschienenes Buch von Ch. Czerny (L'Art d'Improviser sur le Piano-Forte), welches, wie der Verfasser selbst bemerkt, die erste Abhandlung der Art ist, welche über diesen Gegenstand herausgekommen. Er verspricht nicht, jeden Leser seines Buches zu einem Hummel oder Moscheles zu machen, sondern ihn nur die Kunst zu lehren.

(Musikfest in der Schweiz.) In dem Canton Aargau hat sich seit zwei Jahren ein Verein von Freunden des Gesanges gebildet, der schon zwei Musikfeste, eins in Brugg und das andre in Lenzburg gegeben hat, bei welchem letztern sich gegen dreihundert Theilnehmer einfanden. In diesem Jahre war der Ort der Zusammenkunft Baden in der Schweiz, an der die neun herumliegenden Distrikte, unter denen vier katholische und fünf *reformirte sind,* ihre Theilnahme zugesagt hatten. Dies Fest fiel auf den letzt verflossenen Himmelfahrtstag, an dessen Morgen sich die Sänger in laubbekränzten Wagen auf den Weg machten. Dies Rendézvous fand im Hotel von Baden statt; von da begab sich der Zug in feierlicher Prozession in die reformirte Kirche. Die Gesang-Chöre ordneten sich in vier Partien, deren jede im Durchschnitt aus siebzig Stimmen bestand. Man sang Chöre von Nägeli, Maria v. Weber, Krenzer, Theodor Fröhlich und Gerson, meistentheils religiösen Karakters. Nägeli gilt für den besten Komponisten in der Schweiz und wird daselbst sehr verehrt. Theodor Fröhlich ist ein junger Komponist aus Brugg in der Schweiz, der viele Lieder in Romanzen, von seinem Bruder Emanuel Fröhlich gedichtet, komponirt hat. — Das grösste Interesse für das Publikum bestand aber darin, an diesem Feste Protestanten und Katholiken, durch Gesang und Musik vereinigt, in einer und derselben Kirche zusammen zu erblicken. —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandulng.
(Hierbei der literarisch-, artistisch-, musikalische Anzeiger Nr. 15.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 19. December — Nr. 51. — 1829.

Freie Aufsätze.

Briefe über Musik und Musikwissenschaft.

2ter Brief.

Ich sende Ihnen hiebei eine Tabelle von 61 Tönen, die ich mit A bezeichnen will, und die mir den Stoff zu diesem Schreiben liefern soll.

Spannen Sie eine Seite beliebig auf dem Monochord, so wird sie Ihnen einen bestimmten Ton — Grundton der ganzen Saitenlänge — ihrer Spannung und Dicke gemäss geben. Wir wollen hier annehmen, dass es der Ton H sei.

H———————————————y

Nehmen Sie die Hälfte dieser Saitenlänge h—y, so wird Ihnen die so verkürzte Saite, die höbere Oktave des Grundtons H den Ton h geben

$\frac{2}{2}$ H ——————————|—————————— y (bei | : $\frac{1}{2}$ h)

Theilen Sie die ganze Saitenlänge in $\frac{4}{4}$, so erhalten Sie mit $\frac{3}{4}$ der ganzen Saitenlänge e—y

$\frac{4}{4}$ H ————|————|————|———— y (bei den Strichen: $\frac{3}{4}$ e, $\frac{2}{4}$ h, $\frac{1}{4}$ h)

den neuen Ton e, der die höhere Quarte des Grundtons von H—y ist. Sie sehen hier die beiden Kräfte, deren mein erster Brief gedachte, ihr Reich beginnen. Die einfachste Theilung der Saitenlänge, die Halbirung derselben, bringt den ähnlichen Ton, die höhere Oktave, und die nächst einfache Theilung derselben in $\frac{4}{4}$ bringt mit $\frac{3}{4}$ der ganzen Saitenlänge den neuen Ton e hervor. Dieser neue Ton steht zu dem Grundton der ganzen Saitenlänge in dem Verhältniss der höbern Quarte, während zugleich h der Oktave des Grundtons deren obere Quinte $=\frac{2}{3}$ bildet, denn beider Saitenlängen, da ihre beiden Nenner 4 sich gleich sind, mithin ihr Bruchtheilungsverhältniss durch ihre Zähler 3 und 2 gebildet wird, stehen in dem Verhältniss von $\frac{3}{4}$ zu $\frac{2}{4}$, d. h. die Saitenlänge h—y enthält $\frac{2}{3}$ der Saitenlänge von e—y, letzteres enthält wieder $\frac{3}{4}$ der Länge der ganzen Saite H—y und ihr Verhältniss drückt sich also kurz dahin aus: $\frac{3}{4} \cdot \frac{2}{3}$ ist $=\frac{1}{2}$.

Die obere Quarte ist mithin der erste neue Ton, der bei der einfachsten Theilung einer gegebenen Saitenlänge entsteht, und mehr als deren und der Oktave Feststellung bedarf die Natur nicht, die nie mehr Mittel anwendet, als nöthig ist, um uns durch das unendliche Tonreich zu führen. Wir dürfen nämlich nur die Saitenlänge, die uns die erste Quarte gab, wieder in 4 Theile theilen und davon $\frac{3}{4}$ nehmen, so erhalten wir wieder eine Quarte der ersteren und damit wieder einen neuen Ton, und so weiter fortfahrend, werden wir immer neue Quarten und Töne hervorbringen, während die halbe Theilung der jedesmaligen Saitenlänge uns zugleich deren Oktave giebt. Wir können ferner die Bruchverhältnisse der Saitenlängen aller neuen Quarten im genauen Verhältnisse mit der ganzen Saitenlänge des Grundtons erhalten, indem wir diese letztere, vermittels der geometrischen Progression von 2 oder 2 mal 2=4 u. s. w., in immer kleinere Theile zu dem Zwecke theilen, dass die Saitenlänge der zuletzt entstandenen Quarte, davon so viel erhalte, um sich mit 4 theilen zu lassen, wo sodann $\frac{3}{4}$ dieser Theile die neue Quarte geben. Da aber diese Quartenerzeugung uns schon bei der 3ten Quarte aus dem ersten Oktavenraum

herausführt, so würden wir bald zu einer unerschwinglichen Höhe gerathen, und in jedem Oktavenraum nur einige Töne erhalten, wenn uns nicht die Umkehrung des Satzes, dass $\frac{1}{2}$ einer gegebenen Saitenlänge die höhere Oktave hervorbringt, die Möglichkeit gäbe, den ähnlichen Ton, in der tiefern Oktave, der aus dem Oktavenraum herausgegangenen Quarte, in jenem ersten Oktavenraume seine richtige Stelle anzuweisen, indem wir die Saitenlänge der herausgegangenen Quarte verdoppeln, und dadurch das richtige Bruchverhältniss der tiefern Oktave dieser Quarte zu der ganzen Saitenlänge des Grundtons erhalten. Diese tiefere Oktave der neuen Quarte, wird sodann die untere Quinte des Tons, woraus jene entsprang, weil wenn $\frac{3}{4}\ \frac{2}{3}=\frac{1}{2}$ ist, auch $\frac{2}{3}\ \frac{3}{4}$ dasselbe Resultat giebt.

Das beifolgende Tableau B weiset auf diese Art, für einen Raum, nicht nur von einer, sondern selbst von 3 Oktaven, die Entstehung der Töne der 12 ersten Quarten aus dem Grundton H, deren Stellung, und die Bruchverhältnisse ihrer Saitenlängen zu der ganzen Saitenlänge des Grundtons H und zu jedem einzelnen Ton untereinander, nach. —

Da bin ich doch in trockne theoretische Entwickelungen hineingekommen. Ich musste es aber, um doch einigermaassen zu zeigen, worauf sich meine Tabelle und meine ganze Theorie gründet. Mögen Sie und die Leser es also entschuldigen und — nun zur Tabelle A selbst.

Die Tabelle enthält 61 Töne, die sämmtlich, die Reihe von oben nach unten verfolgt, in dem Verhältniss höherer Quarten dergestalt zu einander stehn, dass der Ton ♯♯♯♯g der Grundton der ganzen Saitenlänge ist, und sämmtliche folgende 60 Quarten bis zum Tone ♭♭♭♭♭ e aus ihm nach und nach in der Art entspringen, dass jeder Ton die höhere Quarte des vorgehenden ist. Wir haben auch oben gesehen, dass wir alle diese Töne, die uns sonst zu einer unbegreiflichen Höhe führen würden, in dem Raum einer Oktave richtig nebeneinanderschlichten können. Das Tableau C weiset in Noten nach, wie die 60 Quarten auseinander und aus dem Grundton entspringen, und das Tableau D zeigt, wie die 61 Töne sodann in ihrem nächsten Intervall-Verhältnisse neben einander in dem Raum einer Oktave sich aufstellen und zu stehen kommen.

Lassen Sie uns nun die Tabelle A näher betrachten, so zeigt sie uns Mancherlei.

1) Jeder Ton darin ist der Erzeugte aller vor ihm entstandenen auf derTabelle über ihm stehenden Töne, und der Erzeugte aller nach ihm entstandenen auf der Tabelle unter ihm stehenden Töne. Die Saitenlänge eines jeden Tons ist ein Bruchtheil der Saitenlängen aller über ihm auf der Tabelle stehenden Töne; zu den Saitenlängen aller auf ihn folgenden Töne steht die seinige aber in dem Verhältniss einer ganzen Saitenlänge da, er ist ihr Grundton, und ihre Saitenlängen sind Bruchtheile der seinigen.

2) Die Entwickelung der Tonerzeugung geht von den mit ♯ erhöhten Tönen, zu denen mit ♭ erniedrigten.

3) Nehmen wir zur Erleichterung der Ansicht, einen Abschnitt aus der Tabelle A — die 3 in der Entwickelung aufeinander folgenden Töne von H bis Ces in sich schliessend, so *dass* also H nur der Grundton der ganzen Saitenlänge ist, so zeigt sich uns mit *Zuhülfenahme* des Tableau B, wo ihre Entwickelung vermittels progressiver Verkleinerung der Theile der ganzen Saitenlänge, und ihre Bruchverhältnisse zu einander näher dargestellt sind, mit dem aus der ersten Quartenerzeugung entstehenden Ton e die 2te Tonleiter H—e— (h) oder mit dem sie bestimmenden Ton e angefangen e—h (e), welche (Tab. B No. II. und II. a) die Oktave in Quarte oder Quinte und Quarte einfach theilt.

4) (Tab. B. No. III. und III. a) Der dritte Ton a bringt die 3te Tonleiter H—e—a (h) oder a—h—e (a), welche die Quinten e-h und a-e in den Ganzton (Tonus) a-h und die Quarten *h-a* und e-a theilt,[1] und zuerst jenen Ganzton a-h nebst dessen Replik die kleine Septime H-a hervorbringt (Replik nenne ich das Intervall, welches mit dem andern vereint, das Oktaven-Intervall hervorbringt, oder dessen Bruchtheil mit dem der andern multiplizirt, den Bruch $=\frac{1}{2}$ hervorbringt, z. B. $\frac{9}{16}\cdot\frac{8}{9}=\frac{72}{144}=\frac{1}{2}$.)

5) (Tab. B. No. IV.) Mit dem 4ten Ton d zeigt sich die kleine Terz h-d, die Quarte H-e

in diese und den Ganzton d-e theilend und deren Replik die grosse Sexte d–h.

6) (Tab. B. No. V. und V. a) Mit dem fünften Ton g erhalten wir die 5te Tonleiter h-d-e-g-a (h) oder dieselbe mit dem 5ten (letzten) Tone g der 5ten Tonreihe h-e-a-d-g (ich nenne **Tonreihe** die Quartenfolge der Tabelle A zum Unterschiede von der **Tonleiter**, welche die schon vorhandenen Töne in ihrer nächsten Intervallfolge auf dem Tableau B darstellt) angefangen, g-a-h-d-e (g). Diese Tonleiter zeigt uns melodisch die fünf Töne der Gaelischen Tonleiter, der, von dem 5ten Tone g angefangen, die Quarte c und Septime f fehlen. Ihr kleinstes Intervall ist noch immer der Ganzton. Noch interessanter ist diese Tonreihe aber dadurch, dass sie die Quinte g-d in die grosse Terz g-h und die kleine Terzie h-d theilt, und hiedurch harmonisch die Quelle des Dreiklangs wird. Er zeigt sich auf dem Tableau B. No. V. in seinen drei Lagen H-d-g, d-g-h, und g-h-d. Mit der grossen Terzie g-h, erscheint auch ihre Replik, die kleine Sexte H-g.

7) (Tab. No. VI.) Der sechste Ton c bringt die 6te Tonleiter H-c-d-e-g-a (h) und ein Intervall, das kleiner ist, wie der Ganzton, H-c, das Limma der Griechen und unser sogenannter grosser Halbton, nebst dessen Replik die grosse Septime c-h. Durch diesen Ton wird die Quarte H-e in das Limma H-c und die grosse Terz c-e getheilt.

8) (Tab. No. VII. und VII. a) Mit dem 7ten Ton f erscheint die siebente Tonleiter, unsere diatonische Tonleiter (die wir die C-dur-Tonleiter nennen) geschlossen, H-c-d-e-f-g-a (h). Sie fängt also nicht mit c an, sondern mit H, endigt nicht mit h, sondern mit a, und besteht aus den beiden griechischen Tetrachorden H-c-d-e und e-f-g-a, wovon jedes Tetrachord mit einem Limma (H-c und e-f) beginnt, dem sodann zwei Ganztöne (c-d und d-e so wie f-g und g-a) folgen. Warum wir diese Tonleiter die C-dur-Tonleiter nennen, und c darin so wichtig ist, werde ich in einem folgenden Briefe bei den Dreiklängen zeigen. Für jetzt nur die Bemerkung, dass es sich nun schon etwas erklärt, warum wir in dieser C-dur-Tonleiter, sie mit reinen Dreikängen begleitend, bei a stocken, und von a nach h Quinten und Oktaven machen. — Die Tonleiter ist bei a zu Ende, und wir fangen sie bei h von vorn an, von welchem Tone an wir sie auch die ganze Tonleiter hindurch, bis a mit reinen Dreiklängen begleiten können. Schon **Rameau** hat dies bemerkt, aber nicht den Grund, dass die Tonleiter mit h eigentlich anfängt und mit a endigt, und warum? gewusst.

Aber eine zweite wichtige Erscheinung bietet uns diese neue Tonleiter dar. Wir sahen bisher nur die Oktave in Quarte und Quinte getheilt, so wie deren kleinere Unterabtheilungen, die Terzen Ganzton und Limma nebst ihren Repliken. Durch den Ton f indessen erscheint eine neue Haupttheilung der Oktave, in die kleine Quinte H-f, und die übermässige Quarte f-h, so wie deren Untertheilungen, indem die erstere in den beiden kleinen Terzen H-d und d-f, so wie die zweite in den Ganzton f-g und die grosse Terz g-h getheilt sind. Auf diese Theilung der Oktave basirt sich der Septimenaccord in seinen vier Lagen, H-d-f-g, d-f-g-h, f-g-h-d und g-h-d-f und wie bei dem aus der 5ten Tonreihe entsprungenen Dreiklang, der erste und letzte Ton derselben H und g seine Augen sind, die er nicht entbehren kann, so bei dem Septimenakkord der erste und letzte Ton der 7ten Tonreihe H und f.

9) (Tab. B. No. VIII. und VIII. a) Mit dem 8ten Ton b, der aus der 8ten Tonleiter H-c-d-e-f-g-a-b (h) bringt, erscheint eines Intervall, das Apotome der Griechen und unser sogenannter kleiner halber Ton b-h, indem nun der Ton b den Ganzton a-h in das Limma a-b und das Apotome b-h theilt. Der Ton b ist der neuchromatische (nicht mit dem Griechischen chromatischen Tone zu verwechselnde Mollton für den 8ten vor ihm entstandenen Ton h. Wenn der Dreiklang g-h-d heisst, so heisst der Molldreiklang mit demselben Grundbasse g-b-d.

10) (Tab. B. No. IX.) Der neunte Ton es bringt den Mollton für e.

11) (Tab. B. No. X. und X. a) Der 10te Ton as bringt den Mollton von a, aber auch ein neues interessantes Intervall, die übermässige Sekunde as-h, und indem er mit Hülfe desselben

die übermässige Quarte f-h in die kleine Terz f-as und die übermässige Sekunde as-h theilt, wird die 10te Tonleiter, die mit ihm erscheint, die Basis der wesentlichen Noneuakkorde in ihren vier Lagen, H-d-f-as, d-f-as-b, f-as-h-d, und as-h-d-f. Die 10 Tonleiter H-c-d-es-e-f-g-as-a-b (h) ist unsre eigentliche chromatische (Moll) Tonleiter.

12) (Tab. B. No. XI. XII. und XII. a.) Der 11te und 12te Ton des und ges sind die Molltöne von d und g.

13) (Tab. B. No. XIII.) Der 13te Ton ces endlich, der Mollton von c bringt uns das sehr kleine Intervall des kleinen Commas ces-b, indem er das Apotome b-b, in das Limma b-ces und das kleine Comma ces-h theilt. Er ist zugleich der enharmonische Ton des 13ten vor ihm entstandenen Tons h.

Sie sehen, verehrter Freund, wie regelmässig die Töne bei meiner Quartenentwickelung und Fortschreitung entstehen, sich einschichten und einen immer grössern melodischen und harmonischen Reichthum entfalten. Lassen Sie uns diese Regelmässigkeit noch weiter von andern Seiten anschauen.

14) (Tab. B. No. II. und II. a.) Die 2te Tonleiter H-e (h) theilt uns erst die Oktave in Quarte und Quinte. Die 3te Tonleiter H-e-a (h) ist aber schon aus zwei Tonleitern und Tonreihen H-e-(b) und e-a-(e) zusammengesetzt, gestattet also schon eine Ausweichung von einer freilich noch ganz einfachen Tonart zu einer andern. Ihre beiden karakteristischen Töne, welche die eine von der andern unterscheiden, sind a und b, der letzte der 2ten Tonreihe und der erste der ersten und beide einen Ganzton von einander getrennt. Sie ist die Basis der griechischen Harmonie. Das griechische Systema immutabile und Guidos von Arezzo Hexachorde entstehen, aus einer gleichzeitigen Anwendung der 3ten, 6ten und 8ten Tonreihe.

15) (Tab. B. No. V. und V. a.) Die fünfte Tonleiter giebt den Dreiklang harmonisch, und die Gaelische Tonleiter melodisch, die wieder keine Ausweichung gestattet. Die 6te Tonleiter (Tab. B. No. VI.) aus zwei einanderfolgenden Fünf-Tonreihen H-e a-d-g und e-a-d-g-c zusammengesetzt, gestattet wieder jene Ausweichung; ihre karakteristischen Töne, der erste Ton der ersten und der letzte der zweiten Tonreihe h und c, sind ein Limma von einander entfernt.

16) (Tab. B. No. VII. und VII. a.) Die siebente Tonleiter, unsere diatonische, gestattet als solche keine Ausweichung. Sie besteht aus den drei aufeinander folgenden Fünf-Tonreihen H-e-a-d-g, e-a-d-g-c, a-d-g-c-f. Eine jede dieser Tonreihen ist Quelle eines Dreiklanges, die erste des Dreiklangs H-d-g, die zweite des Dreiklangs e-g-c, die dritte des Dreiklangs a-c-f. Der 7ten Tonleiter (diatonischen) gehören also harmonisch jene drei Dreiklänge, (der Dominante, der Tonica und der Unterdominante an, und der letzte, sie also als solche bestimmende, Ton einer jeden Fünf-Tonreihe, hier g-c-f, ist der Grundbass ihres Dreiklanges. Wenn die 7te Tonleiter hiernach drei Dreiklänge harmonisch beherrscht, so hat sie dagegen nur einen Septimenakkord h-d-f-g, weil dieser erst, wie oben gezeigt ist, durch sie seine Entstehung erhält und wesentlich auf den ersten und letzten Ton ihrer 7ten Tonreihe h *und* f gegründet ist.

17) (Tab. B. No. VIII. und VIII. a.) Die 8te Tonleiter besteht aus den beiden Sieben-Tonreihen H-e-a-d-g-c-f, und e-a-d-g-c-f-b. Sie gestattet also wieder eine Ausweichung von der einen zur andern. Ihre karakteristischen Töne, der erste Ton der ersten Sieben-Tonreihe und der letzte der zweiten h und b sind ein Apotome von einander entfernt.

In ihrem Raum schliessen sich alle alt-griechische Tonstücke, falls sie nicht aussergewöhnlich die Mesé verwandeln, und das ächte alte Volkslied ein.

18) Tab. B. No. X. und X. a.) Die zehnte Tonleiter und ihre Zehn-Tonreihe h-e-a-d-g-c-f-b-es-as (h) ist melodisch unsre chromatische Molltonleiter. Sie fügt der diatonischen Dur-(Sieben-Ton-) Leiter, die drei chromatischen Molltöne b, es, as hinzu. Wir können bei Anwendung der Molltonart alle drei Molltöne in der Leiter, statt der drei Durtöne gebrauchen, wir können aber auch damit wechseln, ohne der Molltonart zu schaden, und dürfen sogar in dem Fall, wo wir bestimmt zu erkennen geben wollen, dass

wir die eigentlich vorwaltende mit h anfangende Tonleiter und nicht eine andre benutzen, den Mollton b, nicht den Durton h substituiren, weil der Ton b der Anfangston einer ganz andern Tonleiter und Tonreihe ist, und wenn wir sonach diese Substitution nicht eintreten lassen, sondern den Durton h als den Anfangs- und Hauptton der Leiter beibehalten, so nennen wir ihn das semitonium modi (la note sensible).

Harmonisch ist die Zehn-Tonreihe die Quelle des wesentlichen Nonenakkords, wie ich schon oben bemerkt habe, aber auch durch ihre Mollsubstitutionen der drei Molldreiklänge in der Leiter *). (Schluss folgt.)

Nachricht über eine unschätzbare Sammlung der Original-Manuscripte von Händels Werken.

(Fortsetzung.)

Saul hat kein Datum; man hält dafür, dass er nach dem Messias geschrieben sei. Samson wurde am 12. Oktober 1742 beendigt. In mehrern Nachrichten über Händels Leben heisst es, er habe dieses Oratorium in der Blindheit komponirt und seinem Schüler Schmidt diktirt; dies ist ein offenbarer Irrthum, denn Händel erblindete erst 1751. Semele wurde den 3. Juni 1743 angefangen und den 4. Juli beendigt. Auch Joseph ist in diesem Jahre komponirt; man weiss aber nicht, ob vor oder nach Semele. In dasselbe Jahr gehört noch sein grosses „Te Deum" aus D, zwei Orgelkonzerte und mehrere andre Stücke. Herkules, den 19. Juli 1744 angefangen, ward den 17ten August vollendet. Am 23. Aug. unternahm Händel schon die Komposition des Balthasar und führte ihn am 28sten September auf. Judas Makkabäus wurde vom 9. Juli bis 11. August 1746 geschrieben; wahrscheinlich nach ihm folgte „the occasional oratorio," das nur mit der Jahreszahl 1746 datirt ist.

Athalia hat gar kein Datum. Die Biographen setzen sie in das Jahr 1733; unwahrscheinlich, da Händel nicht eher englische Oratorien unternahm, als nachdem er der Unternehmung des Operntheaters entsagt hatte. Alexander Balus, angefangen den 1. Juni 1747 wurde den 30. beendigt und den 4. Juli aufgeführt. Schon am 19. desselben Monats schritt Händel zu Josua, mit dem er den 18. Aug. fertig war. Susanna, eine schöne, obwohl wenig bekannte Komposition, ist am 11. Juli 1748 angefangen. Am Ende liest man: „G. F. Händel, August 9, 1748, aetatis 63." Theodora, vom 24. Juni bis 17. Juli 1749 geschrieben und am letztern Tage aufgeführt. Jephthah, Händels letztes Werk, wurde am 21. Januar 1751 angefangen und am 17. Juli beendigt. Einige Zusätze erfolgten bis zum 30. August. Die Handscrift des Tonsetzers ist sehr unsicher; man gewahrt, wie sein Gesicht abgenommen. Am Ende eines der letzten Blätter hat er mit zitternder Hand geschrieben.

Sweet as sight to the blind.
Ersehnt wie das Licht dem Blinden.

Zu den Oratorien kann man noch eine deutsche Passionsmusik stellen, die sich in einer Abschrift vorfindet, ein Jugendwerk Händels, aus seiner Periode in Deutschland. Der Text ist erbärmlich. Soviel von den Oratorien. —

Nach ihnen ist der Opern zu gedenken, die gleich starkes Zeugnis von Händels Fruchtbarkeit und Fleiss ablegen. Wie alle Produkte der dramatischen Musik, sind auch Händels Opern veraltet. Welche Fortschritte haben wir auch seitdem gemacht! Unsre Opernmusik ist dramatischer geworden, die Formen der Musikstücke haben sich vervielfältigt und bereichert, die Instrumentation hat erst Bedeutung erlangt. — Aber wie viel Herrliches enthalten demungeachtet Händels Werke! wie viel Erfindung, welche Kraft des Ausdrucks, welche Harmoniefülle, welche Effekte in der Modulation, wie reine Form! Für die Kunstgeschichte unvergängliche Denkmale. (Fortsetzung folgt.)

Bemerkung. Auch hier müssen wir die Gerechtigkeit des Schicksals, das Händels Opern betroffen, anerkennen. So reich an einzelnen Schönheiten und grossen Zügen *) Händels Opern

*) Die zu diesem Aufsatze gehörigen Beilagen können erst mit der folgenden Nummer erscheinen.

*) Näher besprochen in der Abhandlung zu: „16 Arien

sind, so viel fehlt ihnen doch zu einem Anspruch auf vollständige Erhaltung. Als Dramen bieten sie in unsäglicher Nüchternheit nichts als Liebes- und Liebesgeschichten unter der Flittermaske antiker Helden und Könige, ohne Tiefe der Idee und Erfindung, ohne anziehendes oder nur mannigfaltiges Aeussere. Musikalisch stellen sie nach (meist) armen Ouvertüren eine unabsehbare Reihe von Arien dar, mit trocknen Rezitativen verbunden, durch ein oder zwei schleppende Duette und ein Paar Chöre verbunden. Wenige begleitete Rezitative tragen den Stempel von Händels Genius; die andern scheinen Gehülfen-Arbeit. Wenige Arien athmen die Tiefe, Innigkeit und Grossheit seiner Seele; die andern sind leerer Cannevas für die damalige Modebravour der Sängerinnen und Kastraten. — Wenn erst unsre Opern Dramen sind, werden sie auch fester stehen. So Glucks Opern, dessen Wirken mit Händels noch zusammenfiel. Was uns an ihnen ungenügend oder veraltet erscheint, ist wol nur der Abdruck des Landes, für das er schrieb und der Abgang der Grundtextes, von dem **sein** Gesang sich nicht unverletzt loslösen lässt.

Beurtheilungen.

Sammlung einstimmiger Lieder mit Pianoforte von **Hans Georg Nägeli**. Neue Auflage. Zürich bei Nägeli, und Berlin bei Bethge.

Unstreitig ist Herr **Nägeli** einer der besten Liederkomponisten, die wir jetzt haben; seine Lieder sind so einfach und natürlich und dabei so kräftig und frisch, dass sie selten die Wirkung verfehlen, die sie beabsichtigen. Dies beweist die neue Auflage fast mit jedem Liede.

Sechs Lieder von Göthe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von G. W. Finck. 18tes Werk. Preis: 15 Sgr. Halberstadt bei C. Brüggemann.

Wenn man sich einmal zu einem Text eine schöne Melodie ins Herz gesungen hat, so mundet nicht leicht eine andre, und wäre sie noch so schön; deshalb hätte Ref. lieber gewünscht, dass Herr Finck weniger bekannte Texte gewählt hätte, obwohl die Kompositionen der meisten Lieder recht gelungen sind.

Deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von H. Marschner. 30stes Werk. Halberstadt bei C. Brüggemann.

Herr **Marschner** hat sich durch seinen „Vampyr" einen bedeutenden Ruf erworben, und in der obigen Sammlung denselben gerechtfertigt; denn alle 8 Lieder der Sammlung sind nicht nur gut, sondern mehrere sogar sehr ausgezeichnet, z. B. No. 1, 4 und 5. G.

Berichte.

Elbing, im December.

In unserm Norden, West-, Ost-Preussen und Litthauen finden, der bisherigen Erfahrung zufolge, die schönen Künste nur spärliche Nahrung, und gedeihen daher nur spärlich; auch die jetzt herrschende unter den Schwesterkünsten, die Musik, nicht ausgenommen. Musik kommt zwar in allen Gestalten zum Vorschein; jedoch besteht dieses Musiktreiben grösstentheils nur in einer extensiven Mechanik. Dass die intensive Musik eine Seelensprache ist, die weder von der Amme noch von Stümpern erlernt werden kann, davon hat unter 100 Musiklehrenden kaum ein pro Cent Ahnung; von Musiklernenden kaum ein per mille. Das Publikum ist etwas tranquil, und weiss das Bessere von dem Mittelmässigen nicht wohl zu unterscheiden. Dazu kommt, dass der Grundton der gesellschaftlichen Zirkel, auch der höhern, das Kartenspiel ist, welches die Musen verscheucht. Rühmliche Ausnahmen giebt es jedoch allerdings. Das meiste Lobenswerthe besitzt **Danzig** und **Königsberg**, wenn es auch nicht immer unter den sogenannten Künstlern zu suchen, sondern grossentheils unter den gebildeten Dilettanten zu finden wäre. **Elbing**, als die kleinere der drei grössten Städte dieser Provinzen, besitzt auch in musikalischer Hinsicht die wenigsten quantitativen Kräfte. Daher überfällt uns immer eine Wehmuth, wenn wir von grossen hiesigen Musik-

---

von Händel, herausgegeben von **A. B. Marx** bei Schlesinger.

Aufführungen in öffentlichen Blättern Lobhudeleien mit überhäuften Superlativen finden, wie es namentlich in No. 45 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung zu lesen ist, die jene mässigen Ausführungskräfte, von denen dort gesprochen wird, dadurch nur lächerlich machen. Auch weiss man von einer Normal-Musikschule!! die es hier geben soll, am Orte nichts. Das bedeutendere, sowohl Fremde als Einheimische, ist in jenem Referate ganz übergangen worden.

Da es hier keine schaffenden Talente von Bedeutung, so wie in dem ganzen Osten der Monarchie, giebt: so kann nur von den ausführenden die Rede sein. Unser Ort besitzt periodisch Kirchen-, Konzert- und Theatermusik. Die Kirchenmusik liegt am meisten im Argen; jedoch hat sich in dem letzten Jahre der Unfug hierbei etwas vermindert. Ouvertüren aus Opern und Sinfoniesätze hört man jedoch leider! noch in unsern evangelischen Tempeln von den Stadtmusikern, im eigentlichen Sinne des Worts, herunterleiern. Duch ein kräftiges Entgegenwirken der Herren Geistlichen dürfte diesem Gewohnheitsübel wahrscheinlich mit eben dem Erfolge gesteuert werden, als es der Organist der Hauptkirche zu St. Marien durch Beharrlichkeit dahin gebracht hat, dass das durch Jahrhunderte eingewurzelte Unkraut: beim letzen Verse jedes Liedes die Cymbeln und sich drehenden Sterne nebst Glöckchen anzuwenden, ausgerottet werden ist, welches nur Unverständige und Kinder amüsiren konnte, und weder zur Erbauung durch den Choral beitrug, noch der Würde desselben angemessen war.

Das Feld der Konzertmusik ist hier in der Regel am ergiebigsten. So hörten wir den vortrefflichen Violinisten Ludw. Maurer in eigenen Kompositionen. Der Violoncellist B. Gross, aus Berlin, trug Einiges von B. Romberg und seiner eigenen Komposition nicht ohne Beifall vor. Die früher Furore machende Sängerin Mad. Marianne Sessi gab in einem Konzert italienische und Mozartsche Arien, so wie am Schluss: „God save the king" zum Besten. Manche obskure Häuser waren schon beim Aussprechen des Namens der Sängerin in Entzückungstaumel versunken, ohne sie noch gehört zu haben, und bezeichneten die noch schätzbare Sängerin nicht anders als „Gesangesfürstin." So wie es Fürsten giebt, die den Verlust ihres Landes beweinen, eben so dürfte es Sänger geben, die den Verfall ihrer Stimme betrauern. In diesem Sinne wäre jenes Prädikat zulässig. Mad. S. besitzt zwar grosse Kehlfertigkeit, dazu einen ausgezeichneten Triller und geistigbelebten Vortrag; aber der Klang und mit ihm der Zauber einer schönen Stimme sind mit der Jugend entflohn. Ein andrer Gast von Rang, Herr Kapellmeister B. Romberg entzückte uns durch sein genial-humoristisches Violoncellspiel. Durch vorläufige Besorgung des Konzertes durch Herrn Kloss, ward es Herrn Romberg möglich, nach einem kurzen Aufenthalte von wenigen Stunden Lorbeeren und Dukaten geärntet zu haben. Von Einheimischen liess sich der Organist, oben genannter Herr Kloss (vor einigen Jahren aus den in Kunst und Wissenschaft so reichen Sachsen zu uns gekommen) in Kompositionen von Hummel, Beethoven, Moscheles u. a. auf dem Pianoforte hören. Als Glanzpunkte dieser Konzerte, auch von Seiten der Ausführung, heben wir nur eine vortreffliche Hymne von Rochlitz und C. M. v. Weber, und den Prüfstein der Fertigkeit und Eleganz: Variationen über den Alexandermarsch von Moscheles für Pianoforte, welche Herr Kloss vortrug, heraus. Ein Konzert, welches Herr Kloss zum Besten der in den überschwemmten Niederungen Verunglückten gab, und worin eine Schülerin desselben ein Hummelsches Konzert beifällig vortrug, erreichte seinen schönen Zweck: durch einen Kunstgenuss eine reiche Einnahme für unsre unglücklichen Nachbarn erlangt zu haben. Ausserdem zeigte sich der Stadtmusikus, Herr Urban, mit Aufführungen von Grauns „Tod Jesu," der „Macht der Töne" von Winter und der „Schöpfung," von Haydn, thätig. Letztere Aufführung nannte er Musikfest. Schade, dass sich die besten Talente von den Musikaufführungen des Herrn Urban entfernt halten!

Von der Operngesellschaft des Herrn Schröder, die abwechselnd in Königsberg, Elbing und Danzig Vorstellungen giebt, hörten wir „Oberon," „weisse Dame," „Schnee" u. a. m. von Seiten

der Sänger meist brav ausführen. Madame Josz (Sopran) und Herr Mehlig (Tenor) zeichneten sich vortheilhaft aus. Das Orchester ist schwach und oft störend. Im „Schnee" war es, wahrscheinlich in einer Lawine, stecken geblieben. — Für diesen Winter steht Herr Kloss einem Gesangvereine für geistliche Musik vor, und Herr Urban hat Konzerte angekündigt.

Konzertwesen in Berlin.

Das Berliner Konzertwesen scheint mit diesem Jahr eine noch entschiednere Gestaltung angenommen zu haben. Noch ist kein einziges Virtuosenkonzert nach der ehemaligen seichten Weise hervorgetreten; wohl aber gesellt sich eine edle Unternehmung zu der andern. Während des Karnevals, und nachher, werden sich doch vielleicht einige jener Klasse einschleichen. Aber das ist dabei erwünscht, dass jedes nur dazu dienen kann, die Vorzüglichkeit der bessern Konzerte fühlbar zu machen, und dass mit jedem der letztern das Publikum einen Schritt weiter thut auf der Bahn wahrer Kunstbildung.

Dass hiermit zunächst das mehrjährige Mösersche Unternehmen bezeichnet ist und dass dies wie in jedem Jahre seinen guten Fortgang hat, braucht nicht erst gesagt zu werden. Auch am vorigen Mittwoch erfreute sich eine zahlreiche Versammlung an Herrn Mösers und seiner Kollegen trefflichem Vortrag dreier Quatuors von Haydn, Spohr und Beethoven.

Auch die Aufführungen der Singakademie unter Herrn Professor Zelters sicherer Leitung haben den besten Erfolg. Am 17. Decbr. wurde mit Unterstützung des philharmonischen Vereins:

„Samson" von Händel

vor überfülltem Saal aufgeführt. Die Aufführung dieses gross-sinnigen Werkes war so lobenswerth, wie man sie von der Singakademie gewohnt ist. Die Chöre wurden so sicher und kräftig gesungen, wie man es von einem so stimmreichen und vieljährig geübten Verein nur erwarten kann. Den Solosängern (zwei Dilettanten) wurde neben solchem Chor eine doppelt schwere Aufgabe zu Theil. Es gehört eine grosse Stimme dazu, um zwischen mächtigen Chormassen so ganz zu befriedigen, als diese beiden Kunstfreunde unter andern Verhältnissen es sicher vermögen; und solcher Stimmen giebt es gewiss nur wenige. Wenn sich indess eine so seltne Naturkraft nicht herbeischaffen oder gar erzwingen lässt, so fehlt es doch nicht an einem geistigen Ersatzmittel. Das ist die Gewalt der Sprache. Eine entschiedne, karaktervolle Artikulation ersetzt als geistige Kraft jene körperliche, ja, vermag sie nicht selten zu überbieten. Selbst für die Momente, die ganz dem Körperlichen der Stimmkraft anzugehören scheinen, z. B. für einen langausgehaltenen Ton — bietet eine energische Intonation, so, als sollte der Ton ein für allemal stehen bleiben, Ersatz — und zwar bessern, als das schwache und unsichere Nachhalten, aus dem nur das Unvermögen zu kräftigerer Ausdauer spricht.

Auch das Orchester, unter Herrn Ritz herrlichem Vorspiel, bewies sich der Aufgabe würdig.

An diese Aufführungen wird sich heute Abend Herrn Mösers Konzert zu Beethovens Gedächtnissfeier anschliessen, in dem dieser für klassische Konzertmusik unermüdlich wirkende Künstler:

Beethovens neunte Symphonie mit Chören,
— — Sinfonia eroica,
— — Kantate, Meeresstille und glückliche Fahrt,
— — G-dur-Konzert

aufführen lassen wird.

„Welch reicher Himmel! Stern bei Stern!"

M.

Notizen.

(Violon Général.) Ein Musiklehrer in Florenz, Namens Vincenti, hat eine Violine mit achtzehn Saiten und zwei Bögen erfunden, die er Violon Général nennt, weil dies Instrument mit den Tönen der Violine die des Contra-Basses und des Violoncellos vereinigt.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei der literarisch-, artistisch-, musikalische Anzeiger Nr. 16.)

Verzeichniß von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

No. 16. unter den Linden No. 34, zu haben sind. Den 19. December 1829.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Fortsetzungen von Zeitschriften für 1830.

Der Freimüthige, oder Berliner Conversations-blatt.

27r Jahrgang, redigirt vom Dr. W. Haering (Willibald Alexis). Preis des ganzen Jahrganges 8 Rthlr. oder 14 Fl. 24 Xr. Rheinl. Wöchentlich erscheinen 5 halbe Bogen in 4to mit literarisch-musikalisch-artistischem Anzeiger rc.

Mit dem 1sten Januar vereinigen wir nämlich die beiden Journale: den „Freimüthigen" und das „Berliner Conversationsblatt" zu einem Journal, und da zu den früheren trefflichen Mitarbeitern sehr bedeutende Literaten gewonnen sind, so ist wohl nicht zu bezweifeln, daß dieses so wohl begründete Journal seinen Rang als eines der besten Unterhaltungsblätter Deutschlands behaupten wird.

Berliner Kunstblatt,

herausgegeben unter Mitwirkung der K. Akademie der Künste und des wissenschaftlichen Kunstvereins von Prof. E. H. Toelken. 3r Jahrgang. Preis des ganzen Jahrganges von 12 Heften in 4to mit Kupferbeilagen, artistischem Anzeiger rc. 6 Rthlr. oder 10 Fl. 48 Xr. Rheinl.

Den ersten Jahrgang überlassen wir für 4 Rthlr. oder 7 Fl 12 Xr. Rheinl., so weit der kleine Vorrath reicht.

Vom 1sten Januar k. J. an dürfen wir im Namen der Redaktion das regelmäßige Erscheinen der Hefte, so wie auch größere Anzahl von Beilagen versprechen.

Berliner allgemeine musikalische Zeitung.

7r Jahrgang, redig. von A. B. Marx. Preis des ganzen Jahrganges 5⅓ Rthlr. oder 9 Fl. 36 Xr. Rheinl. Wöchentlich erscheint ein Bogen in 4to mit Musikbeilagen, musikalischem Anzeiger etc.

Den neu hinzutretenden Abonnenten überlassen wir die ersten 6 Jahrgänge, so weit der kleine Vorrath reicht, zu 16 Rthlr.

Bestellungen auf obige Journale nehmen alle gute Buchhandlungen und sämmtliche Postaemter des In- und Auslandes an.

Berlin, im December 1829.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Für Eltern, Erzieher und Jugendfreunde.

So eben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu erhalten:

Sämmtliche

Kinder- und Jugendschriften

von

Joachim Heinrich Campe.

Neue, wohlfeile Gesammtausgabe der letzten Hand.

(seit Januar 1829 die zweite.)

Sieben und dreißig Theile (520 Bogen) mit 52 saubern, theils kolorirten, theils schwarzen Kupfern und Karten. 8. fein Velinpapier. Subscript.-Preis für alle 37 Thle. 11 Thlr. oder 19 fl. 48 kr Rheinl.

Die im Febr. d. J. erschienene wohlfeile Gesammtausgabe von Campe's Jugendschriften erfreute sich so großer Theilnahme, daß die Auflage binnen wenigen Monaten vergriffen worden ist. Was Campe als praktischer Erzieher gewesen, was er als Schriftsteller durch seine Werke, die zahlreiche Auflagen in ungewöhnlichem Maße verbreitet, in einem Wirkungskreise seltener Ausdehnung geleistet hat, ist so allgemein und ehrend anerkannt, er hat des Guten so viel gewirkt und der Freuden so viele verbreitet, daß wir auf den Dank der deutschen Jugend, so wie ihrer Eltern, Erzieher und Freunde, die sein Andenken ehren, und deren wenigen er fremd sein wird, rechnen zu dürfen glauben, indem wir hier die Erscheinung einer abermaligen neuen, vollständigen und möglichst wohlfeilen Ausgabe seiner sämmtlichen Kinder- und Jugendschriften ankündigen.

Eltern und Erzieher erhalten durch sie eine Haus- und Familienbibliothek, die an Gehalt und Werth schwerlich durch andere Werke ersetzt werden könnte, ihren Kindern und Pflegebefohlenen eine unerschöpfliche Quelle von Freude und Belehrung verschafft, die in ihrer richtigen Stufenfolge für die allmälige Ausbildung, das Kind bis zum Jüngling und zur Jungfrau geleitet, und auch dem spätern Alter Unterhaltung und Belehrung in dem heiligsten und wichtigsten Geschäfte, der guten und richtigen Erziehung der Angehörigen, gewährt. Die einzelnen Theile der Sammlung sind zu allgemein bekannt, als daß es einer Charakteristik derselben bedürfte; es wird genügen, die Titel derselben anzuführen. Es enthält: Thl. 1 das ABC- u. Lesebuch, m. 24 ill. K. Thl. 2—7 die Kinderbibliothek. Thl. 8 die Seelenlehre für Kinder, m. 5 K. Thl. 9 das Sittenbüchlein für Kinder. Thl. 10 u. 11 den Robinson. Thl. 12—14 die Entdeckung von Amerika, m. 3 Kart. Thl. 15 das geschichtliche Bilderbuch oder die älteste Weltgeschichte, m. 18 K. Thl. 16 die Klugheitslehren. Thl. 17—28 die erste Sammlung merkwürdiger Reisebeschreibungen, m. 2 Kart. Thl 29—35 die neue Sammlung merkwürdiger Reisebeschreibungen. Thl. 36 den väterlichen Rath für meine Tochter, und Thl. 37 den Theophron.

Von diesen 37 Bänden sind 22 so eben erschienen; die Thle. 23 — 28 werden unfehlbar Weihnachten d. J., u. Thl. 29 — 37 eben so bestimmt noch vor Ostern 1830 folgen. Es werden demnach sämmtliche 37 Bände binnen 4 Monaten geliefert, und haftet die Verlagshandlung für das pünktliche Halten der Termine.

Der ungemein billige Subscriptionspreis, wodurch diese Ausgabe selbst weniger bemittelten Familien zugängig gemacht ist, um in ihrer Gesammtheit den Character eines Volksbuchs für alle Klassen der deutschen Jugend gewinnt, den die einzelnen Werke längst besitzen, erlischt Ostern 1830, bei Erscheinung der letzten Bände, und tritt sodann der Ladenpreis von 13 — 14 Rthlrn. ein.

Die Verlagshandlung, überzeugt, daß es nicht leicht ein angenehmeres und nützlicheres Geschenk für die Jugend geben kann, fordert Alle denen tüchtige und freudige Jugendbildung am Herzen liegt, namentlich alle Freunde und dankbaren Verehrer Campe's, die aus Erfahrung wissen, welchen Schatz seine Schriften enthalten, auf, das Unternehmen nach Kräften zu fördern. Die bis jetzt erschienenen und in allen Buchhandlungen vorliegenden Bände werden die auch auf die äußere Ausstattung verwendete Sorgfalt bestätigen.

Braunschweig, 1 Decbr. 1829.

Schulbuchhandlung.

Neue Jugendschriften.

In der unterzeichneten Buchhandlung ist neu erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Müller, H., das wahre Kinderbuch zum Lernen und Vergnügen, mit leichten Geschichten und Lehren, Gesprächen und Denkübungen. Ein Geschenk für Kinder. Mit fein illuminirten Kupfern und schön gebunden. 8. 1 Rthlr. 10 Sgr.

Von den vielen Büchern, welche der Herr Verfasser für Kinder geschrieben hat, und welche gut recensirt und mit Beifall aufgenommen worden sind, ist dieses eines der vorzüglichsten und für Kinder von 6 — 9 Jahren zweckmäßigsten, wie aus dessen reichem Inhalts-Verzeichnisse hervorgeht. Es ist zugleich ein treffliches Lehrmittel für Mütter, um ihren Kindern daraus das Gute und Passende deutlich und faßlich mitzutheilen.

Weiße, C. W., das Kinderleben. Erzählungen mancherlei freudiger und trauriger Begebenheiten aus demselben. Ein Geschenk für Kinder von 6 bis 9 Jahren. Mit fein illum. Kupfern und schön gebunden. 8. 1 Rthlr.

Die von demselben Verfasser früher in unserm Verlag erschienene Jugendschrift: „Unterhaltungen für Verstand und Herz für Kinder" wurde so beifällig aufgenommen, daß binnen Jahresfrist eine neue Auflage nothwendig wurde. Ein Beweis, daß dessen Erzählungen von Eltern und Erziehern für zweckdienlich gefunden worden, und wir glauben daher, daß auch diesem eine gute Aufnahme nicht fehlen wird.

Außer diesen sind auch die vielen früher in unserm Verlage erschienenen Jugendschriften, welche sich durch Inhalt, schöne Kupfer, geschmackvolle Einbände und billige Preise vor vielen andern dergleichen auszeichnen, in den Buchhandlungen immer vorräthig und zu haben.

C. H. Zeh'sche Buchhandlung in Nürnberg.

Bei mir sind erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Brama, A., Erzählungen nach Sprichwörtern, zur belehrenden und bildenden Unterhaltung der Jugend. Mit 1 Kupfer. 12. gebunden. 15 Sgr.

Aeltern, die ihre Kinder gern erfreuen, und Freude an ihnen erleben wollen, mögen ihnen dies Buch anschaffen. Es enthält Erzählungen nach zwölf Kernsprüchen unserer deutschen Sprache und bildet Geist und Herz zu gleicher Zeit auf eine, die Jugend höchst ansprechende Weise, so daß ich dieses Werkchen mit Recht, als ein Weihnachts-, Neujahrs- oder Geburtstagsgeschenk, empfehlen kann.

Neustadt a. d. O. im December 1829.

J. K. G. Wagner.

Bei Herold und Wahlstab in Lüneburg ist erschienen:

Taschen-Buch
aller
Karten-, Kegel-, Brett- und Würfel-Spiele.

Auch unter dem Titel:

Das neue Königl. l'Hombre, nebst einer gründlichen Anweisung, wie das l'Hombrespiel, Quadrille, Piquet, Reversy, Trisett, Tarok, Trictrak oder Toccateglispiel, Verkehren im Brettspiel, Casino, das Connectionen- oder Verbindungsspiel, Whist, Boston, Patience, Cabale, das Kegelspiel, Bouillotte, Jeu de Commerce, Pharao, Rapouse, Vingt un, Mariage, Vive l'amour, Poch; ferner, das Billardspiel, der schwarze Peter, Onze et demi, bester Bube, das Amusettspiel, Damenspiel, Domino, Lange-Poch, Schach zu zwei und vier Spielern, drei Karten, Loup oder Wolf, nach jetziger Art zu spielen sind. Sechszehnte Aufl. in 8. 20 Sgr.

Es ist kaum nöthig, noch etwas zur Empfehlung dieses Buches zu sagen, da das unter uns so allgemein beliebte l'Hombre den größten Anspruch auf das gesellschaftliche Leben der Menschen hat; denn kein Unterhaltungsspiel hat sich zwei Jahrhunderte hindurch so anhaltend in Vorzug erhalten, keines hat in so verschiedenen Zeitumständen so augenscheinlich über den gewaltsamen Wechsel der Moden den Sieg davon getragen, keines gewinnt bis diesen Augenblick noch fortwährend so viele neue Verehrer, als eben dieses Lieblingsspiel unserer Herren und Damen in hohen und niedern Ständen.

Pelargonien-Abbildungen.

So eben ist in unterzeichneter Buchhandlung erschienen und an die resp. Subscribenten, so wie an die Buchhandlungen versendet worden:

Abbildung von 25 und Beschreibung von 100 der neuesten und merkwürdigsten Pelargonien. In Verbindung mit mehreren Blumenfreunden und Besitzern großer Sammlungen von Pelargonien herausgegeben von J. E. von Reider. 1r Band. gr. 8. brosch. 4 Rthlr.

Der in seinen blumistischen, literarischen Werken unermüdliche Herr Verfasser beabsichtigte mit diesem Werke den Freunden der schönen Pelargonien nur etwas Vorzügliches und dann auch die Blumenpflanzen selbst so gut wie umsonst zu liefern, und daß ihm Ersteres gelungen ist, darüber wird dieser erste Band rühmliches Zeugniß geben. Die 25 schön gemalten Abbildungen neuer prachtvoller Arten sind, nach dem Urtheile von Kennern jenen in den beiden viel theuereren Werken von London und Wien, wo nicht vorzuziehen, doch jedenfalls gleichzustellen. Die richtige botanische Beschreibung von 100 ist ebenfalls nur von in Deutschland zum ersten Male geblüheten, also den seltensten, meistens niederlän-

dischen, französischen und englischen Arten Pelargonien. Da die Abbildung und Beschreibung nur nach lebenden Exemplaren geschah, so können wir auch die Richtigkeit derselben verbürgen. Den Besitzern des Werkes werden nun von den darin abgebildeten und beschriebenen 100 Arten, auf Verlangen, im nächsten Jahre die bewurzelten Stecklinge in natura geliefert, und obgleich von den mehrsten dieser Arten in Wien und andern Orten das Stück dermalen noch 6, 8 und mehrere Gulden kostet, so wird hier für den Steckling, und zwar ohne Ausnahme, und mit Topf und Emballage, nicht mehr als 5 Sgr. bezahlt. Hierin liegt der, den Blumisten unverkennbare große Vortheil, welchen unser Institut vor allen andern darbietet. Wie und wenn diese Stecklinge geliefert werden, darüber giebt das Vorwort des Werkes bestimmte Auskunft.

Dieses Werk ist zugleich als Fortsetzung des im Juni d. J. in unserm Verlage erschienenen Werkes:

Beschreibung aller bekannten Pelargonien. (562 Arten). gr. 8. 2 Rthlr.

zu betrachten.

Nürnberg, im November 1829.

C. H. Zeh'sche Buchhandlung.

Neue Unterhaltungsschrift.

In der C. H. Zeh'schen Buchhandlung in Nürnberg ist erschienen und in alle Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Manfred, bunte Bilder, in Erzählungen, Novellen und Balladen. 8. 2 Thlr.

Bedürfte diese Schrift des, als angenehmer Erzähler, beliebten Verfassers einer Anempfehlung, so wäre es hinlänglich auf die vortheilhaften Recensionen und günstige Aufnahme seiner frühern Schriften hinzuweisen; wir geben aber hier blos den mannigfaltigen Inhalt dieser Bilder an, um Leser solcher Schriften und Leihbibliotheken darauf aufmerksam zu machen.

1) Die Pathe. 2) Das Schlafgemach. 3) Balladen und Romanzen. 4) Der Ball von Buschheim, humoristische Erzählung. 5) Ritter Abendroth, Novelle. 6) Die Heldenbrüder, dramatisch. 7) Der Schneeprinz, literarische Novelle.

Répertoire
du théâtre français à Berlin.

No. 1) Mes derniers vingt Sols, vaudeville en un acte, par Théaulon et Ramond. 5 Sgr.

No. 2) Malvina, ou un Mariage d'inclination, comédie-vaudeville en deux actes, par Scribe. 10 Sgr.

No. 3) L'Ambassadeur, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe et Mélesville. 7½ Sgr.

No. 4) Les Moralistes, comédie-vaudeville en nn acte, par Scribe et Varner. 7½ Sgr.

No. 5) Un dernier Jour de Fortune, comédie-vaudeville en nn acte, par Dupaty et Scribe. 5 Sgr.

No. 6) Les Cuisiniers diplomates, vaudeville en un acte, par Rochefort, Barthélemi et Masson. 5 Sgr.

No. 7) Mr. Jovial, ou l'Huissier chansonnier, comédie-vaudeville en deux actes, par Théaulon et Choquart. 7½ Sgr.

No. 8) Le Mariage de raison, comédie-vaudeville en deux actes, par Scribe et Varner. 10 Sgr.

No. 9) Le Paysan perverti, pièce en trois journées, par Théaulon. 12½ Sgr.

No. 10) Les premières amours, ou les Souvenirs d'enfance, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe. 7½ Sgr.

No. 11) Théobald, ou le Retour de Russie, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe et Varner. 7½ Sgr.

No. 12) Mme. de Sainte-Agnès, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe et Varner. 7½ Sgr.

No. 13) Yelva, ou L'orpheline Russe, comédie-vaudeville en deux parties, par Scribe, Devilleneuve et Desverges. 7½ Sgr.

No. 14) La jeune Marraine, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe, Lockroy et Chabot. 8 Sgr.

No. 15) Simple Histoire, comédie-vaudeville en nn acte, par Scribe et Courcy. 7½ Sgr.

No. 16) Léonide, ou la Vieille de Suresne, com. vaud. en trois actes, par Villeneuve et Saint-Hilaire. 10 Sgr.

No. 17) La Somnambnle, comédie-vaudeville en deux actes, par Scribe et G. Delavigne. 7½ Sgr.

No. 18) Le Diplomate, comédie-vaudeville en deux actes, par Eugène Scribe et Delavigne. 7½ Sgr.

No. 19) La Quarantaine, comédie-vaudeville, par Scribe et Mazères. 5 Sgr.

No. 20) Le Cousin Frédéric, ou la Correspondance, comédie-vaudeville en nn acte, par Émile, Arago et Alexandre. 5 Sgr.

No. 21) La Lune de Miel, comédie-vaudeville en deux actes, par Scribe, Melesville et Carmouche. 10 Sgr.

No. 22) La Demoiselle à marier, ou la première Entrevue, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe, Melesville et Carmouche. 7½ Sgr.

No. 23) L'Héritière, comédie-vaudeville en un acte, par Scribe et Delavigne. 5 Sgr.

No. 24) Le jeune Mari, comédie en trois actes, par Mazères. 10 Sgr.

No. 25) Le vieux général, comédie-vaudeville en deux actes, imitée du Théâtre Allemand de Kotzebue, par Desvergers et Wario. 7½ Sgr.

No. 26) Le vieux Mari, comédie-vaudeville en deux actes, par Scribe et Melesville. 10 Sgr.

No. 27) La maitresse, comédie-vaudeville en deux actes, par Merville, H. Leroux et Alexis. 10 Sgr.

No. 28) La Mansarde des Artistes, comédie-vaudeville en nn acte, par MM. Scribe, Dupin et Varner. 7½ Sgr.

No. 29) La Haine d'nne Femme, ou le jeune homme à marier, com. vaud. en nn acte, par M. Scribe. 5 Sgr.

No. 30) Les perroquets de la mère Philippe, vaud. en un acte, par MM. Dartois, Achille Dartois et *** 7½ Sgr.

No. 31) Tony, ou les Canards, com. vaud. en deux actes, par MM. Brazier, Melesville et Carmouche. 7½ Sgr.

No. 32) Le Confident, comédie-vaudeville en un acte, par MM. Scribe et Melesville. 5 Sgr.

Wird fortgesetzt, nnd erscheinen wöchentl. 1 bis 2 Stücke.

In allen guten Buchhandlungen zu haben.

Schlesinger'sche Bnch- und Musikhandlung, in Berlin, nnter den Linden No. 34.

Dieses Répertoire enthält nnr diejenigen Comédies nnd Vaudevilles der neueren berühmten Französischen Theaterdichter, die in Paris und Berlin allgemeinen Beifall gefunden haben, und eignet sich zum Lesen wie zur Anführung in geselligen Vereinen, so wie auch wegen der Korrektheit nnd weil nichts die Erlernung der Französischen Sprache so befördert, als das Lesen Französischer Lustspiele, vorzüglich zum Schulgebrauch.

Verzeichniss von Musikalien,

welche

in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

No. 16. unter den Linden No 34. zu haben sind. Den 19. December 1829.

Anzeige,

die grosse Passionsmusik von J. S. Bach betreffend.

Der Stich der Partitur (deren erster Theil bereits gedruckt) ist vollendet und wird dieselbe im Anfang des neuen Jahres bestimmt erscheinen. Der Subscriptionspreis ist 12 Rthlr. Wir ersuchen die resp. Subscribenten, ihre Namen bis zum 30. December d. J. gefälligst einzureichen. Nach dem Erscheinen des Werkes tritt der Ladenpreis von 18 Rthlr. ein.

Der Klavier-Auszug wird im Monat Januar ausgegeben; der Subscriptionspreis ist 5 Rthlr., der nachherige Ladenpreis 6 bis 7 Rthlr.

Berlin, den 10. December 1829.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

So eben ist erschienen und zu haben:

L. Spohr. Trois Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncello. Op. 82. à 1⅔ Rthlr. Corrigirte Auflage.

Reissiger. Concertino p. 1. Flûte avec Accomp. d'Orchestre, dedié à M. Fürstenau 3 Rthlr.; le même avec Accomp. de Piano. 1½ Rthlr.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, in Berlin.

Musikalische Weihnachts- und Neujahrs-Geschenke.

Klavierauszüge der neuesten Opern.

Auber. „Die Stomme von Portici" (La muette de Portici.) Vollst. Klav. Auszug mit deutschem und franz. Texte. 8 Rthlr. 15 Sgr.

— — „Die Stumme von Portici," Klav. Ausz. (ohne Finales). 6 Rthlr. 15 Sgr.

— — „Die Braut." (La fiancée) Klav. Ausz. mit deutschem und franz. Texte. 3 Rthlr.

C. Blum. „Die Rückkehr ins Dörfchen," Vaudeville in 1 Act. Die Melodien nach gedruckten und ungedruckten Liedern v. C. M. v. Weber. 2 Rthlr. 10 Sgr.

Boieldieu. „Die weisse Dame," Kl. Aosz. 3 Rth. 10 Sg.

Herold. „Marie, oder Verborgene Liebe", Klavier Auszug. 2 Rthlr. 15 Sgr.

Mozart. Figaro 6 Rthlr. 15 Sgr. — Titus 4 Rthlr. — Zauberflöte 5 Rthlr. — Don Juan 6 Rthlr. — Idomeneus 6 Rthlr. 15 Sgr. — Cosi fan tutte 6 Rthl. 15 Sgr. — Belmonte 5 Rthlr. 15 Sgr. — Requiem & Schauspield. 5 Rthlr. 15 Sgr. — Arien etc. Portr. 5 Rthlr. 15 Sgr. — Requiem einzeln 4 Rthlr. — Schauspieldirector 2 Rthlr. 20 Sgr.

Onslow. „Der Hausirer," Klav. Ausz. mit deutschem und franz. Texte. 3 Rthlr 20 Sgr.

Rossini. Armida vollst. Klav. Ausz. 5 Rthlr. — Der Barbier von Sevilla Klav. Ausz. 5 Rthlr. ohne Text 4 Rthlr. — Ceuerentola Klav. Ausz. 5 Rthlr. ohne Text 3 Rthlr. 10 Sgr. — La Donna de Lago Kl. Ausz. 5 Rthlr. ohne Text 3 Rthlr. 15 Sgr. — Elisabeth Kl. Ausz. 5 Rthlr. ohne Text 3 Rthlr. Zu 4 Händen arrangirt 4 Rthlr. 20 Sgr. — La Gazza ladra Klavier Ausz. 6 Rthlr. ohne Text 4 Rthlr. Zu 4 Händen arrang. 4 Rthlr. 10 Sgr. — Lingano felice Klav. Ausz. 3 Rthlr. — L'Italianna in Algeri Klav. Ausz. 8 Rthlr. ohne Text 3 Rthlr. — Othello Klav. Ausz. 5 Rthlr. — Ricardo et Zoraide Klav. Ausz. 8 Rthlr 10 Sgr. ohne Text 3 Rthlr. 15 Sgr. — Tancred Klav. Ausz. 6 Rthlr. ohne Text 3 Rthlr. — Il Turco in Italia Kl. Ausz. 5 Rthlr. — Zelmira Kl. Ausz. 8 Rthlr. ohne Text 4 Rthlr. — Mosé in Egito Kl. Ausz. 5 Rthlr. Wilhelm Tell Kl. Ausz. 12 Rthlr. 25 Sgr.

L. Spohr. „Pietro von Abano," romantische Oper in 2 Akten. Vollst. Klav. Ausz. 6 Rthlr 15 Sgr.

— — „Pietro von Abano," romantische Oper in 2 Akten, f. d. Pfte. (mit Hinweglassung der Worte) arr. von F. Spohr. 3 Rthlr. 10 Sgr.

— — „Jessonda" in 3 Akten. Kl. Ausz. mit deutschem und italienisch. Text. 6 Rthlr.

— — „Faust" in 3 Akten. Kl. Ausz. 7 Rthlr. 15 Sgr.

— — „Der Berggeist" 6 Rthlr.

Spontini. „Die Vestalin," lyrisches Drama in 3 Akten von Jouy, vollst. Kl. Ausz. von Hennig, mit deutsch. u. franz. Text. 5 Rthlr. 20 Sgr. (früher 8 Rthlr. 10 Sgr.)

— — „Olimpia," grosse Oper in 3 Akten vollständiger Klav. Ausz. vom Componisten, mit deutsch. und franz. Text. 10 Rthlr. (früher 15 Rthlr. 15 Sgr.)

— — „Nurmahal, oder das Rosenfest von Caschmir," lyrisches Drame in 2 Akten, vollständiger Klavier-Ausz. vom Comp. 9 Rthlr (früher 12 Rthlr. 15 Sgr.)

C. M. v. Weber. „Sylvana," romantische Oper in 3 Akten; neue Ausgabe mit deutschem und italienisch. Texte. Vollst. Klav Ausz. 6 Rthlr. 15 Sgr.

— — „Der Freischütz," romantische Oper in 3 Akten 6 Rthlr. 15 Sgr.

— — Derselbe mit Recit. u. Rondeau. 6 Rthlr. 25 Sgr.

— — „Oberon," romantische Oper in 3 Aufzügen mit Bemerkung der Instrum. nach der Part. 6 Rthlr. 15 Sgr.

— — Derselbe mit Portrait d. Comp. 7 Rthlr. 15 Sgr.

— — Derselbe mit der für London componirten Tenor-Scene und Arie 7 Rthlr.

— — Derselbe mit leichter Pianoforte-Begleitung von Wustrow. 5 Rthlr. 22½ Sgr.

Aus allen diesen Opern ist die Ouvertüre, so wie die einzelnen Arien, Duette etc., so wie aus den meisten auch die Ouverture à 4 m. zu verschiedenen Preisen zu haben, in der

Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 26. Dezember — Nr. 52. — 1829.

Freie Aufsätze.

Briefe über Musik und Musikwissenschaft.

2ter Brief.

(Schluss.)

19) (Tab. B. No. XI.) Die 11te Tonleiter und ihre Elf-Tonreihe, aus den Tönen h-e-a-d-g-c-f-b--es-as-des (h) bestehend, vereinigt die beiden zehn Tonleitern, die, welche mit h und die, welche mit e beginnt, und gestattet den Uebergang von einer zu der andern. Ihre karakteristischen Töne, der Anfangston der ersten Zehn-Tonreihe H und der letzte Ton der 2ten des sind ein Doppel-Limma, ein Intervall, das um ein kleines Komma kleiner ist als der Ganzton H-cis, von einander entfernt. Sie ist die Quelle des übermässigen Sexten- und Quintsexten-Akkordes.

20) (Tab. B. No. XII. und XII. a.) Die 12te Tonleiter und ihre Zwölf-Tonreihe, ges jenen 11 Tönen hinzufügend vollendet unsre sogenannte chromatische Tonleiter von 12 Tönen. Sie gestattet wieder keine Ausweichung.

12) (Tab. B. No. XIII.) Die 13te Tonleiter und ihre Dreizehn-Tonreihe vereinigt die zwei Zwölf-Tonreihen H-e-a-d-g-c-f-es-as-des-ges und e-e-d-g-f-b-es-as-des-ges-ces, und eröffnet uns die Reihe der engen enharmonischen Tonverbindungen, da ihre beiden karakteristischen Töne, der erste Ton der ersten Tonreihe, h, und der letzte der 2ten ces, nur ein kleines Komma ces-h auseinanderliegen. Indem aber der Ton ces das Apotome-Intervall b-h in ein Limma b-ces und kleines Komma ces-h theilt, so sehen wir, dass das Apotome b-h (unser kleiner halber Ton), um jenes kleine Komma grösser ist, als das Limme b-ces, (unser grosser halber Ton); dass die übermässige Quarte f-h um eben dieses Komma grösser ist, als die kleine Quinte f-ces; dass die übermässige Sekunde as-h um eben dasselbe grösser ist, als die kleine Terz as-ces. Wie mangelhaft sind doch unsre Benennungen, die allein durch unsere Notations-Art herbeigeführt sind!

22) Vergleichen und untersuchen Sie nur die einzelnen Positionen des Tableau's B, so werden Sie finden, dass jedes Ganzton-Intervall ein $\frac{8}{9}$ Bruchtheil, wenn nämlich die Seitenlänge des tiefern Tons desselben in 9 Theile getheilt wird, so enthält die Saitenlänge des höhern Tons desselben 8 Theile daran), dass ferner:

jede kleine Terz — — — ein $\frac{27}{32}$ Bruchtheil
jede grosse Terz — — — „ $\frac{64}{81}$ —
jede kleine Sexte — — — „ $\frac{81}{128}$ —
jede grosse Sexte — — — „ $\frac{16}{27}$ —
jede kleine Septime — — „ $\frac{9}{16}$ —
jede grosse Septime — — „ $\frac{128}{243}$ —
jeder kleine halbe Ton (Apotome) $\frac{2048}{2187}$ —
jeder grosse halbe Ton (Limma) $\frac{243}{256}$ —
jede kleine Quinte — — — $\frac{729}{1024}$ —
jede übermässige Quarte — — $\frac{512}{729}$ —
und das kleine enharmonische Komma $\frac{531441}{524288}$ — ist.

Stossen Sie sich nicht en die im Tableau B in den spätern Reiben vorkommenden grossen Bruchzahlen, reduziren Sie sie, so wird immer für jedes Intervall der oben angezeigte Bruch erscheinen. Prüfen Sie z. B. das Ganzton-Intervall ces-des. Es steht auf dem Tableau B. zwar

als ein $\frac{472392}{531441}$ Bruchtheil da (Tab. B. No. XIII), versuchen Sie aber den Bruch zu verkleinern, so wird er sich znletzt (Sie brauchen nur mit dem Divisor 59049, Zähler und Nenner zu dividiren) als $\frac{8}{9}$ ausweichen.

Mit den Intervall-Verhältniss-Berechnungen der Musiktheoretiker, von Ptolomäus bis Euler, Klügel und Vogler hinab, ist es also nichts; es giebt in der Musik keine grossen und kleinen Ganztöne, es giebt keine Intervallverhältnisse von 5—6, 6—7, 7—8, 9—10 u. s. w. Nur aus den Verhältnissen, 3—4, 2—3 und 1—2 und deren fortgesetzter Anwendung, entwickeln sich alle Intervall-Verhältnisse, wie sie die Natur bestimmt hat.

23) Verfolgen Sie ferner die Tabelle A, von oben herab, so zeigt sie Ihnen (das Tableau B wird es Ihnen zugleich in Zahlen beweisen), dass jeder 2te Ton sich (ich spreche hier immer „einschliesslich") mit dem 1ten eine Quinte oder Quarte bildet, je nachdem Sie den Vorgänger höher oder tiefer als den 2ten stellen, z. B. e-h und H-e, ces-gis und gis-cis, des-as und as-des. Jeder Ton mit dem 3ten Vorgänger einen Ganzton, oder kleine Septime, z. B. a-h-des-es-fis-gis; jeder Ton mit dem 4ten Vorgänger eine kleine Terz oder grosse Sexte, z. B. d-h, des-b; jeder Ton mit dem 5ten Vorgänger eine grosse Terz oder kleine Sexte, z. B. g-h, ges-b; jeder Ton mit seinem 6ten Vorgänger ein Limma oder grosse Septime, z. B. c-h, ces-d; jeder Ton mit seinem 7ten Vorgänger eine übermässige Quarte oder eine kleine (verminderte) Quinte, z. B. f-h es-a; jeder Ton mit seinem 8ten Vorgänger eine Apotome oder eine verminderte Oktave bildet, z. B. b-h, es-e, d-dis, und dass er zugleich der chromatische (Moll-) Ton seines 8ten Vorgängers ist; jeder Ton mit seinem 10ten Vorgänger eine übermässige Sekunde oder eine verminderte Septime, z. B. as-h, d-cis bildet; jeder Ton endlich seines 13ten Vorgängers enharmonischer Ton ist, z. B. ces-h, des-cis, ges-fis.

24) Fünf aufeinanderfolgende Töne der Tabelle A geben die Gaelische Tonleiter, und einen Dreiklang, dessen Grundbass und Oktave der 5te Ton, die Terz der 1te Ton, und die Quint der 4te Ton ist; 7 aufeinanderfolgende Töne geben die diatonische Tonleiter, wovon der erste das semitonium modi, der halbe Ton unter der Tonica, und der 6te diese Tonika selbst ist, nur einen Septimenakkord aus dem 1ten, 4ten, 5ten und 7ten Ton bestehend, dessen Grundbass auch, wenn er wie bis jetzt nur als Vertreter eines Dreiklangs gebraucht wird, der 5te Ton ist. Er löset sich sodann in den 2ten Dreiklang der diatonischen Tonleiter (und dem Dreiklang der Tonika und dem 2ten, 5ten und 6ten Ton der Sieben-Tonreihe hestehend) auf, dessen Grundbass sodann der 6te Ton ist, und der Septimenakkord heisst alsdann der Dominantenakkord.

Zehn aufeinanderfolgende Töne der Tabelle A liefern die chromatische Molltonleiter, wovon der erste wieder das semitonium modi und der 6te die Tonika ist, der 8te, 9te und 10te aber die Molltöne des 1ten, 2ten und 3ten sind. Diese 10 Töne gehen uns zugleich den wesentlichen Nonenakkord, aus dem 1ten, 4ten, 7 und 10ten Tone der Zehn-Tonreihe bestehend, der auch nur als Dominantenakkord, insonderheit des Tonica-Moll-Dreiklangs gebraucht wird, und sich sodann in diesem, der aus dem 9ten (als substitut des 2ten Tones) 5ten und 6ten besteht, auflöset.

Elf aufeinanderfolgende Töne liefern den übermässigen Sexten-Akkord aus dem 1ten, 7ten und 11ten Ton bestehend. Der letztere als chromatischer Stellvertreter des 4ten Tons tritt dabei in den Bass, und der Akkord löset sich sodann auch in den Dreiklang der Tonika, den 2ten, 5ten und 6ten Ton auf. Fügen wir jenem Akkorde noch den 10ten Ton hinzu, so bekommen wir auch den Quintsextenakkord. Nehmen wir endlich den Dominanten- oder Nonenakkord und geben ihm zum Bass im Voraus schon, den 6ten Ton, als den Grundbase des Tonika-Dreiklangs des 2ten (9), 5ten und 6ten Tones, wohin jene sich auflösen, so erhalten wir den Undezimen- und Terzdezimenakkord.

25) Nehmen wir irgend eine Reihe von 7 Tönen, z. B. h-f und eine zweite, die sich mit jener in einigen Tönen berührt, z. B. ges-d

h-e-a-d-g-c-f

gis-cis-fis-h-e-a-d,

so sind die von beiden Seiten überschiessenden

Töne die karakteristischen, welche die diatonischen Tonleitern, die aus beiden Sieben-Tonreihen entstehen, unterscheiden. Auf diese Weise erklärt sich einfach leicht, worüber schon so mancherlei noch neuerlich geschrieben worden ist, eben so, wie sich oben die gaelische Tonleiter mit ihrer mangelnden Quarte und Septime erklärt hat, worüber gleichfalls so viel conjecturirt worden ist.

Nun bin ich doch wohl, Verehrtester, zuletzt recht ins Praktische hineingerathen! Denn giebt es wohl einen bessern faulen Knecht für die Ermittelung aller Tonverbindungen und Akkorde (abgesehen von den Vorhalt- und Dissonanzakkorden, die nichts als beaux restes früher da gewesener sind, wie ich künftig näher berühren werde) und Prüfung der niedergeschriebenen, als meine Tabelle mit den Anwendungen oben von No. 23 an? Aber, liebster Freund! wenn Sie sehen, wie sich alles so einfach entwickelt, trennt, verbindet und im Zusammenhange steht, was sonst so kraus und bunt da zu stehen scheint, darf ich dann nicht Ihr Geständniss hoffen, dass meine Theorie die richtige, dass meine Tonverhältniss-Entwickelung die der Natur einfach wie diese, sei? Nur von einem einfachen Grundsatze, dem Wechsel der Verhältnisse, ausgehend, nur 2 einfache Theilungen der Saitenlänge, in $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$. darauf basirend, habe ich Sie doch schon ein ganzes Stückchen Weg durch die Tonwelt sichern Fusses geführt, und Ihnen gezeigt, dass alles, was in den Lehrbüchern so bunt und verwickelt uns anschaut einfach und natürlich auseinandergesetzt, und wieder ein grosses Ganzes mit jedem Tone anfangend und endend, und doch auch zugleich ohne wirklichen uns wahrnehmbaren Anfang und Ende bildet. Denn hätte ich nicht z. B. eben so, wie ich meine Tabelle nur mit dem 4fach bekreuzten g anfange, und mit dem 5fach erniedrigten e aufhöre, mit dem 100fachen u. s. w. anfangen und aufhören können? Die Ordnung, der Zusammenhang aller einzelnen Töne untereinander, wäre derselbe geblieben, und kein Ton würde auf den andern getroffen sein. Das kleine Comma, das mit der 12ten Quartenfortschreitung entsteht, ist schon ein so kleines Intervall, dass gewöhnliche Ohren es nicht heraushören; mit der 53sten Fortschreitung kommen wir aber zu einem Tone, der uns die Theilung des erstern noch wieder, in zwei kleinere Intervalle möglich macht, die nun wohl nie sterbliche Ohren unterscheiden werden, z. B.

4. Comma 5. Comma
[illegible] d—[illegible] a—[illegible] c
kleines enharmonisches Comma

nichts desto weniger aber doch da sind.

Soll ich nun in meinem nächsten Briefe mit Ihnen die Dreiklangs-Septimenakkords-Harmonien näher aus meinem Gesichtspunkte betrachten, oder Ihnen eine Uebersicht der alt-griechischen Theorie (wie sie wirklich war) mit Nutzanwendungen auf unsre Melodie geben? oder soll ich, was das Bequemste wäre, ganz schweigen? Entscheiden Sie, mit Rücksicht darauf, dass ich vielleicht nicht Geduld zu einem vierten Briefe behalte, weil ich nur meine Abendstunden nach Tische dazu verwenden kann.

Der Ihrige
A. Kretzschmer.

Nachricht über eine unschätzbare Sammlung der Original-Manuscripte von Händels Werken.

(Fortsetzung.)

Händels erste Oper, Almira, wurde 1703 in Hamburg aufgeführt. Ihr folgten Florinde, Nero und Daphne, die eben da nach einander bis 1708 die Bühne beschritten. Die Partituren dieser Werke finden sich in der Sammlung des Königs von England nicht, sondern sollen im Original der Prinzessin Amalie von Preussen (Schwester Friedrichs des Grossen) gehört haben und mit ihrer ganzen reichen Sammlung in die Bibliothek des Waisenhauses *) legatweis übergegangen sein. — Von Hamburg begab sich Händel nach Florenz, wo er die Kantate: „Il

*) Dieses sogenannte Waisenhaus ist das Joachimsthal-Gymnasium in Berlin, das die Musikalien der Prinzess besitzt, und dessen zeitiger Bibliothekar, Hr. Professor Köpke, die erwünschteste Bereitwilligkeit zeigt, die Studien in der Bibliothek zu befördern.

trionfo del tempo." Der berühmte Corelli spielte die Ouvertüre dieses Werks einst in Händels Gegenwart. Händel riss ihm zornig über eine Abweichung im Vortrag die Geige weg und zeigte, wie er die Ouvertüre gespielt haben wollte. Corelli in seiner gewohnten Sanftmuth sagt nichts als: „Ma, caro sassone, questa musica e nel stilo francese, di ch'io non m'intendo.

Im Jahr 1709 ging Händel nach Venedig, wo er seine Oper Agrippina schrieb und mit grossem Beifall aufführte. Die Originalpartitur ist in der königlichen Sammlung; nur fehlen unglücklicher Weise die Ouvertüre und erste Scene, auch ist sie sonst lückenhaft. Datirt ist sie auch nicht; diese Gewohnheit scheint Händel erst bei seinen englischen Werken angenommen zu haben. Von Venedig ging Händel gegen das Ende von 1709 nach Rom, wo er sein Oratorium die Auferstehung, Motetten und andre geistliche Musik schrieb. Doch scheint er schon früher einmal dort gewesen zu sein; denn das Datum unter einem Laudate pueri weiset aus, dass dies am 8. Juli 1707 zu Rom vollendet worden, so wie ein Dixit Dominus, fünfstimmig aus G-moll, ebendaselbst am 4. April 1707 vollendet worden ist.

Der nächste Aufenthalt war in Neapel, wo er für eine spanische Prinzessin Donna Laura das Schäferspiel „Aci, Galathea Polyfeme" geschrieben, ganz verschieden von dem in Arnolds Prachtausgabe aufgenommenen Acis and Galatea. Es hat keine Ouvertüre und fängt mit einem Duett: „Sorge il di, spunta l'aurora," an. Die Originalpartituren dieses Idylls, der Oratorien Auferstehung und „Trionfo del tempo" und der Opern Agrippina und Roderich, so wie noch einiger Kirchenstücke befinden sich in der Sammlung des Königs und sind um so kostbarer, da es wahrscheinlich keine Abschrift weiter von ihnen giebt. Alle übrigen Werke Händels sind in Hannover und England geschrieben.

Seine erste Reise nach London machte Händel 1711, schrieb da in 14 Tagen die Oper Rinaldo und hatte mit ihr den grössten Erfolg. Die Partitur ist nicht in der Sammlung, aber (wenn wir nicht irren) bei Walsh zu jener Zeit als neues Werk herausgekommen. Auch drei deutsche Opern, Amadis, Theseus und Pastor Fido, die Händel von 1715 bis 1720 für das Hamburger Theater geschrieben, und die später für die Londner Bühne in das Italienische übersetzt worden sind, finden sich nicht in der Sammlung, wol aber Theseus in Arnolds Edition. Dagegen enthält jene folgende Opernpartituren: 1) Mucius Scävola, durch Feuchtigkeit beschädigt, aber vollständig, mit Händels Unterschrift: Fine; G. F. H. London, März 23. 1721. 2) Otto. 20 u. 21. August 1722. 3) Flavius, mit dem Datum London, Mai 7. 1723. 4) Floridant ohne Datum. Die Biographen setzen sie in dasselbe Jahr. 5) Julius Cäsar. 1723. Der Text zu allen Recitativen ist im Mskrpt. enthalten, aber nicht komponirt. Es scheint Händeln an Zeit gefehlt und der Dialog gesprochen worden zu sein. 6) Tamerlan, mit der Unterschrift: „Fine dell' opera: cominciata li 3 di lugl, et finita li 23; anno 1724." Sonach hat Händel zu diesem mit Chören und schönen Arien ausgestatteten Werke 20 Tage gebraucht. 7) Rodelinde, unterzeichnet „Fine dell' opera, li 20 di gennaro 1725," eine der schwächsten Kompositionen des grossen Meisters, übrigens unvollständig. 8) Scipio, unterzeichnet: Fine (etc.) March. 2. 1726. 9) Alexander, unterzeichnet: 11. April 1726. 10) Richard (march.) 16. 1727. 12) Siroe (5. Gebr. 1728) 13) Lothar (16. Nov. 1739). 14) Parthenope, datirt G. F. Händel, à Londres, ce 12 de février 1730. 05) Porus „à Londres, gli 16 di gennaro 1731. 16) Orlando, 1732. 17) Sosarme, 4. Febr. 1732. 18) Ariadne, 5. Oktober 1733. 19) Ezio. Am Ende fehlt etwas sammt dem Datum. Ueber der Ouvertüre liest man von Händels Hand: Ouvertüre zur Oper, Kaiser Titus. 20) Ariodant, 24. Oktober 1734. 21) Alcina, 8. April 1735. 22) Atalanta, 22. April 1736. 23) Arminius, 3. Oktober 1736. 24) Justin mit der Unterschrift: Commencé le 14. aoüt 1736, fini le 7. septembre suivant. 25) Berenice, angefangen den 18. Dezember 1736, vollendet den 15. und aufgeführt den 27. Januar 1737. Diese vier letzten Werke fallen also in dasselbe Jahr, wo das Alexanderfest und das erste Konzert für 2 Violinen und Violoncell „di concertini" und 2

Violinen, Bratsche und Bass „di ripieno" komponirt worden.

26) Pharamund, den 15. Nov. 1737 angefangen und den 24sten December beendigt. 27) Xerxes, den 26. December 1737 angefangen und den 6. Febr. geendigt, den 14. desselben 1735 aufgeführt. 28) Deidamia, zwischen dem 27. Oktober bis 30 Nov. 1738. 29) Smenas, den 10. Oktober 1740 geendigt. 30) „l'Allegro, il Penseroso ad il Moderato," allegorische Oper in 24 Tagen, vom 19. Januar bis 4. Febr. 1740 komponirt. Leider fehlen in der Originalpartitur die Arien Sweet bird, Mirth admit me und Let me wander. 31) Acis and Galatea, wie gesagt mit dem für die Spanierin geschriebenen Idyll nicht zu verwechseln. — Noch drei deutsche für Hamburg geschriebne Opern, Admet, 1727, Alexander Severus (Pesticis aus andern Werken Händeln) 1737, und das Fest auf dem Parnass 1740, fehlen der engl. Sammlung.

Nach dieser Lücke gewahrt man eine Pause von drei Jahren (Ende 1737 bis 1740) in der Komposition grosser Werke. Einen Theil von 1738 ist Händel durch eine gefährliche Krankheit gehindert worden, 1739, schrieb er viel Instrumentalmusik, namentlich seine Orchesterkonzerte. So hat er denn von 1703 bis 1751 drei und siebzig grosse Partituren, nämlich 47 Opern und 21 Oratorien geschrieben. Die letzte Komposition für das Theater war eine Art von Drama: „die Wahl des Herkules," mit dem Oratorium Herkules nicht zu verwechseln. Dieses ist vom 19. Juli bis 17. Aug. 1744 geschrieben, das erstere vom 18. Juni bis 5. Juli 1750; zu einer starken Partitur 7 Tage, was freilich fabelhaft klingt.

Künftig von der Kirchen-, Kantaten- und Instrumental-Musik.

N o t i z e n.

(Aus Paris.) In einer Gesellschaft bei Herrn Bertin, dem Redacteur des „Journal des Débats," der auch Herr Meyerbeer beiwohnte, sollen vor kurzem einzelne Stücke aus einer Italienischen Oper: Faust, komponirt von einer jungen Dame, deren Namen man noch nicht nennt, aufgeführt worden sein. Die für den Contra-Alt geschriebene Rolle des Faust wurde von der Dame selbst, welche sich in eben dieser Gesellschaft befand, gesungen. — In der Opéra comique hat die neue Oper le dilettante d'Avignon, Musik von Halévy, (der schon früher eine Oper, Clary, geschrieben hat) keinen besonders günstigen Erfolg gehabt, und die Schuld davon soll die Komposition tragen. Diese Oper hat zugleich einer der ausgezeichnetsten Sängerinnen dieses Theaters, Mad. Rigaud (ehemals Dlle. Palar) einen Prozess gebracht, weil sie sich, angeblich Krankheits halber, weigerte, ihre Rolle darin zu singen. Die Administration des Theaters soll bei dem Handelsgericht, vor dem der Prozess anhängig gemacht ist, auf einen Schadenersatz von nicht weniger als 12000 Francs angetragen haben.

(Aus Kopenhagen.) Herr Moscheles ist von seiner Reise nach Gothenburg, wo er ein sehr einträgliches und beifällig aufgenommenes Konzert veranstaltet haben soll, nach Kopenhagen wieder zurückgekehrt, wo er am 15. November ebenfalls ein Konzert gab, zu dem die zu doppelten Preisen angesetzten Eingangsbillets schon im Voraus gekauft waren, ehe der Konzertgeber noch den Inhalt seines Konzertes angekündigt hatte.

(Neue Opern.) In Rom ist unter dem Titel: la Regina di Golconda, eine neue Oper, deren Komponist Donizetti heisst, mit mittelmässigem Erfolg gegeben worden. Schon am 30. October soll in Brüssel, dortigen Zeitungsberichten nach, ein Alcibiades, komponirt von dem dortigen Musik-Direktor Henssens, mit Beifall aufgeführt worden sein, doch ist uns bisher weiter nichts, als dies, von dieser neuen Erscheinung in der musikalischen Welt zu Ohren gekommen. — Auf dem Theater der Scala in Mailand macht Galzerani's neue Oper „Octavian in Aegypten" Furore. —

(Boyeldieu's zwei Nächte.) Die Oper Deux Nuits ist kürzlich auch in London gegeben worden und zwar unter dem Titel: Die Nacht vor der Hochzeit und die Hochzeitnacht. (The night before the Wedding and the Wedding night.) Sie hat wenig Glück gemacht und wird schwerlich wiederholte Vorstellungen erle-

ben. Auch soll die englische Bearbeitung den Text noch nüchterner gemacht haben als er schon im Original ist. —

(Aus Paris.) Die für den 21. Dezember angekündigte Vorstellung zum Benefiz des Herrn Garcia sollte aus dem zweiten Akt des Tancred, und dem ersten des Don Juan bestehen. —

Eine interessante Erscheinung ist die kürzlich hier herausgekommene Broschüre von Joseph d'Ortigue über den Krieg der Dilettanti oder über die durch Rossini verursachte Revolution in der Musik, und über das Verhaltniss, das zwischen der Musik, der Literatur und den Künsten obwaltet. (De la guerre des Dilettanti ou de la Révolution musicale opérée par M. Rossini dans l'opéra français et des rapports, qui existent entre la musique, la littérature et les arts, per M. Joseph d'Ortigue.) Der Verfasser untersucht darin mit Ruhe und Unparteilichkeit, welcher Rang Rossini, der die heutige Periode der Musik gewissermassen repräsentire und von dem die einen zu gut, die andern zu schlecht sprächen, eigentlich gebühre, und richtet seine Betrachtungen besonders auf die Gesetze des Kontrapunkts. Die Schrift hat bei französischen Kritikern vielen Beifall gefunden. —

(Aus Braunschweig.) Unter den Konzerten, die hier ein wenig empfängliches Publikum zu finden scheinen (denn sie lassen die Säle leer und die Künstler ohne Beifall) war das erste in diesem Winter das Violinkonzert Mösers, das im Schauspielhause gegeben wurde, und mit der Ouvertüre aus der Vestalin begann. Unterstützt wurde er von der rühmlichst bekannten Altsängerin Mad. Müller, die eine Arie von Anschütz und die „Adelaide" von Beethoven sang. Den Beschluss machte eine Doppelkonzertante für 2 Violinen, arrangirt aus Nurmahal, von Herrn Möser, und von demselben und seinem Schüler, dem Herrn Konzertmeister Müller vorgetragen. Die Parteilichkeit für die einheimischen Künstler scheint hier so vorzuherrschen, das der Gast dagegen fast in den Hintergrund treten musste. — Ein zweites, ebenfalls wenig besuchtes Konzert gab ein junger Klaviervirtuose Stephan Heller aus Wien, von dessen Talent kritische Zeitungsberichte sonst viel Gutes sagen. —

(Focasoncia.) Unter diesem abentheuerlich klingenden Namen soll kürzlich eine Miss Carail in einem Konzert in London aufgetreten sein, welche sich für eine Verwandte der Damen Fodor, Catalani, Sontag und Malibran-Garcia ausgab. Obwohl nun Miss Carnil von allen diesen Damen etwas hat, nämlich in dem Namen Focasoncia, von der Fodor des Fo-, von der Catalani das ca-, von der Sontag das son- und von der Garcia das cia-, so soll sie doch von dem Englischen Publikum nicht als Geistesverwandte derselben anerkannt worden sein, und wenig gefallen haben. —

Berichte.

Berlin, den 19. Dezember 1829.

Sei es ein gutes Omen für das neue Jahr, dass der letzte Bericht in diesem einen so reichen und wichtigen Gegenstand hat. Er betrifft die heutige

Gedächtnissfeier Beethovens,
(die wegen äusserer Hindernisse nicht an seinem Geburtstage statt finden konnte) von Herrn Musikdirektor Möser auf das Würdigste begangen.

Den Anfang machte des Meisters B-dur-Symphonie, die sich in ihrer Einleitung wie aus geheimnissvoll brütender Ruhe zu üppig brausender Lebensfülle erhebt. Die Ausführung war vortrefflich, die Wirkung sichtlich noch erhöhter, wie bei den ersten Aufführungen in den vorigen Jahren, da sich auch dem grössern Kreise der Kunstfreunde die Tiefen dieses und gleicher Werke immer mehr erschliessen, je öfter sie enthüllt werden.

Es folgte, zum ersten Mal in Berlin aufgeführt, Beethovens Meeresstille und glückliche Fahrt. Schon in einem frühern Bericht über dieses Werk*) ist besprochen worden, warum diese beiden Götheschen Gedichte nicht zur Komposition, am wenigsten zu einem Chorsatze geeignet sein möchten. Das Wort des Dichters ist ganz ruhig, es umschreibt nur mit zarter Linie, wie die Skizze eines geistreichen Malers,
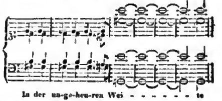
*) Jahrgang 1., N. 46., S. 391.

seinen Gegenstand. Der Musiker, der sich ihm treu anschmiegt, wie der Gesangkomponist soll, giebt zu wenig von dem, was er als Musiker zu geben vermag. Und redet er in vollen Akkorden zu uns, so verhallt darin die stille Rede des Dichters; die Stille und der Sturm der Töne beide überschreien, verschlingen sie. So gewaltig hat auch Beethoven seine Aufgabe empfunden; das zeigt sich vielfach, in dem Aufschrei:

In der ungeheuren Weite
Todesstille fürchterlich,

wie in dem meertiefen Schlussbass:

Eine Pietät gegen das Gedicht, das ihm die Vorstellung erregte, liess ihn auch die Worte beibehalten; und das hat **sein** Gedicht gestört, ohne das Göthesche zu verstärken. Seine Singstimmen sind ihrem wahren Inhalt nach nicht Gesang-, sondern Orchesterpartie, und doch **müssen** sie uns für jene gelten. Dies gilt besonders vom ersten Chor, weil dieser der Hauptträger der tiefen Idee ist, und hier wieder von den wichtigsten Sätzen, z. B. in diesem:



Keine Stimme hat hier einen vokalen Ausdruck, wohl aber lebt in ihnen insgesammt eine stark empfundene instrumentale Idee. — Indem nun mit dieser Richtung Vokalsatz und Instrumentalidee sich gegenseitig beeinträchtigten, rief Beethovens Genius eine dritte, über beiden schwebende Kraft zur Herrschaft: das Reich des **Klanges**, der musikalischen Farbe. Der **Klang** eigen erfundener, eigen gelegter und sich ablösender Stimmen soll uns das Elementarische des ruhenden Ungeheuers malen — später den Anhauch der Winde andeuten.

Man kann behaupten, dass Beethoven dieses Klangreich erst zur bewussten Mitwirkung eröffnet hat, da es frühern Komponisten nur in einzelnen Momenten sich aufthat, ohne dass sein Besitz stetig festgehalten worden wäre. In dieser Hinsicht würde auch die Meeresstille ein ungleich lebhafteres Interesse erweckt haben, wenn die Ausführung der Idee des Komponisten mehr entsprochen hätte. Es fehlte ihr besonders an dem Verschmelzen der verschiedenen Stimmen, die fast überall zu hart eintraten — und in dieser Beziehung machte sich die erste Flöte am meisten bemerklich. Der Gesang des Chors (Künstler und Dilettanten unter Leitung des Herrn **Girschner**) würde für einen Vokalsatz gewöhnlichen Inhalts genügt haben, nicht aber für dieses Bild von Farbenhauch. — Es ist übrigens bekannt geworden, dass dienstliche Verrichtungen dem Herrn Konzertgeber nur zu einer Probe Zeit gelassen; und unter diesen Umständen ist ihm kein Vorwurf zu machen, wohl aber die Bitte nahe zu legen, doch ja bei erster Gelegenheit eine zweite Aufführung mit demselben Personal zu veranstalten.

Das nächste Tonstück, ebenfalls zum ersten Mal in Berlin aufgeführt, war Beethovens Pianoforte-Konzert aus G-dur, von Hrn. **Taubert**, Schüler des trefflichen **Berger**, höchst lobenswerth vorgetragen. Der reizende erste Satz gewann alle Zuhörer für das Werk und den Spieler, und so traf der zweite überall empfängliche Gemüther. Aber welch eine Komposition ist dieser! Wie die eiserne Nothwendigkeit schreitet das Orchester im Einklang einher, dem nur mit wehmüthigen Akkorden das Pianoforte entgegnen kann. Und an der weichen Klage seines Gesanges mildert sich das harte Muss, löst sich die Strenge in weiches, wehmuthsvolles Mitgefühl auf. Es ist Orpheus; die Eumeniden selbst mögen ihm nicht widerstehen. Gluck und Beethoven sind sich hier begegnet. — Das Finale erhebt sich freudig und hell, wie der junge Frühlingstag.

Den Schluss des überreichen Abends machte Beethovens neunte Symphonie mit Chören. Der Aufführung kann man dieselben Ausstellungen machen, wie der der Meeresstille; aber auch ihr gebührt dieselbe Rücksicht. Das Werk ist so gross, und namentlich für das Chor so anstrengend, dass es grössere Besetzung und genaueres Studium fodert, um rein hervorzutreten, um weder durch Ermattung oder Gewaltanstrengung der

Sänger, noch durch Unsicherheit der schwer beschäftigten Instrumentisten zu leiden. Dennoch war die Wirkung so gross, dass der nähere Kenner des Werks wohl darüber erstaunen und die besten Hoffnungen für unser Publikum fassen durfte. Unverkennbar waren es nicht blos reizende Einzelheiten, die anzogen; überall hörte und gewahrte man, dass der Gang des riesengrossen Ganzen verfolgt wurde; die originellen Wendungen und Wiederkehren der Scherzo-Sätze, das abermalige Vorüberfliegen aller Hauptgedanken zu dem Recitativ der Bässe wurde wohl gefasst und empfunden. Das Werk ist mehrmals in diesen Blättern besprochen; darum genug davon, bis Herr Musikdirektor Möser den gewiss allgemeinen Wunsch einer baldigen Wiederholung auch hier erfüllt.

Wenn an diesen erfreulichen letzten Bericht noch ein Rückblick auf das ganze Jahr

dem Standpunkte der Zeitung

gewidmet wird; so mischt sich dem Betrachtenden Freudiges mit Unerfreulichem, doch so, dass Beides erhöhte Hoffnung für die Zukunft erlaubt.

Unsere Theater sind aller Seichtigkeit der französischen Bühne heimgegeben. Es ist nicht einmal mehr der grossinnige Spontini, nicht der sinnlich reizende Rossini, sondern der materialistische Manierist Auber, welcher den Reigen führt. Dieser Komponist verdient als Beherrscher und Repräsentant der heutigen französischen Oper und ihrer in den heutigen Franzosen tief wurzelnden Tendenzen alle die Hochachtung, die schon in der diplomatischen Welt dem Repräsentanten einer grossen Nation gezollt wird. Aber Deutschlands Musik muss eine andere sein; sie hat einen tiefern Born, als die heutige aus Paris verschriebene Mode. — Diese Richtung und die Armuth des Repertoirs der königlichen Oper an neuen Werken haben der Zeitung wenig Anlass geboten, über die Oper in Berlin zu berichten.

Noch misslicher stand es im letzten Halbjahr mit der königstädter Oper. Wie überall, so sind auch hier die mehrjährigen Voraussagungen der Zeitung pünktlich in Erfüllung gegangen. Diese Bühne, die in der wahrhaft leidenschaftlichen Vorliebe des Publikums die grösste Begünstigung genoss, hat alle Mahnungen zu einer entschieden künstlerischen Richtung so lange überhört, bis sie sich in den Zustand vollkommener Auflösung und um alles Zutrauen der Bessern gebracht, und auf den Beistand von Bereitern, Gauklern und Jodlern verwiesen gesehen, der freilich auch nicht vorhalten kann. An Palliativen (neuen Sängerinnen u. dergl.) wird es auch im nächsten Jahre nicht fehlen. Aber auch hier wird Umkehr oder Untergang den Sieg des Guten bewähren.

Die Verbesserung des Konzertwesens in Berlin ist schon zuvor besprochen worden. Eine gleiche Beeiferung hat für die Presse begonnen. Während sie im verflossenen Jahre weniger neue Werke von grosser Wichtigkeit geliefert, als in frühern, hat sie sich zu der Mittheilung wichtiger, längst geheim gehaltener älterer bereitwillig hergegeben. Die grosse Passionsmusik von J. S. Bach, deren Herausgabe der Unterzeichnete mit Hülfe dieser Zeitung bereits im vorigen Jahre veranlasst und gefördert hat, ist im Begriff zu erscheinen. Eine Reihe kleinerer Kirchenmusiken von demselben Meister wird er in Kurzem im Verlag von Simrock in Bonn herausgeben, der dem desfallsigen Antrage mit seinem bekannten Kunsteifer entgegengekommen ist. Von ähnlichen Unternehmungen werden die nächsten Blätter des folgenden Jahrgangs berichten.

Es ist Rüsttag. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei der literarisch-, artistisch-, musikalische Anzeiger Nr. 16.)

Hierbei eine Musik-Beilage, Register und Titel.

Anzeige und Einladung zur Subscription.

In der Schulbuchhandlung in Braunschweig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Sämmtliche

Kinder- und Jugendschriften

von

Joachim Heinrich Campe.

Neue wohlfeile Gesammtausgabe der letzten Hand.

Sieben und dreißig Theile mit Kupfern und Karten.

Englisch kartonnirt. Subscriptionspreis 10 Thaler, oder 18 fl. Rheinl.

Was Joachim Heinrich Campe als praktischer Erzieher gewesen, was er als Schriftsteller durch Werke, die in der Muttersprache durch zahlreiche Auflagen in ungewöhnlichem Maße verbreitet und in *alle Europäische Sprachen*, vom Tajo bis zur Newa und dem wiedererstandenen Griechenlande übertragen worden, in einem Wirkungskreise seltener Ausdehnung geleistet hat, ist so allgemein und ehrend anerkannt, er hat des Guten so viel gewirkt, der Freuden so viele bereitet, daß wir auf den Dank der deutschen Jugend, so wie ihrer Aeltern und Erzieher, die sein Andenken ehren und deren Wenigen er fremd sein wird, rechnen zu dürfen glauben, indem wir hier eine *neue, vollständige und möglichst wohlfeile Ausgabe seiner sämmtlichen Kinder- und Jugendschriften* ankündigen.

Campe wird nie aufhören durch seine Schriften zu wirken. Er war Denker vom ersten Range, durch Scharfblick und Kenntniß berechtigt, mit neuen glänzenden Entdeckungen hervorzutreten; aber er verzichtete zum Theil auf diesen Schimmer, um zu verbreiten was *Allen* wohl thut und noth ist. Wenige haben mit so ernstem, unablässigen Streben das Gute gewollt, und mit so menschenfreundlichem Herzen und edlem Gemeinsinn es bewirkt! So lange Menschen lesen, und mit dem was sie lesen, Gedanken verbinden, werden sie seine Schriften nicht lesen, ohne weiser und besser dadurch zu werden. Nicht zu zählen ist die Menge derer, welche seinem Rathe, seinen Lehren, die Ruhe ihres Herzens und das Glück ihres Lebens verdanken! Wenn menschliche Richter in die Verlegenheit gesetzt würden, entscheiden zu müssen, welchem Zeitgenossen die Palme des wohlthätigsten Verdienstes gebühre, so dürften wenige erfunden werden, die das seinige überwögen.

Als Jugendschriftsteller ist Campe unerreicht. Ein reifer Beobachtungsgeist, langes, unausgesetztes Studium der Kinderseele, philosophische Genauigkeit und Bestimmtheit in Entwickelung der Begriffe, und die lichtvollste Darstellung charakterisiren alle seine Schriften. Alle zwecken darauf ab, wahre Religiosität und reine Moral zu erwecken und zu befestigen, den jungen Weltbürger auf dem kürzesten und sichersten Wege seiner Bestimmung entgegen zu führen, die Steine des Anstoßes aus dem Wege zu räumen, und verjährte Vorurtheile durch die faßlichste Darstellung ihrer schädlichen Folgen zu verbannen. Alle haben Bezug aufs Leben und auf praktische Bildung jugendlicher Seelen, indem sie den Verstand entwickeln, Welt- und Menschenkenntniß erweitern, mit Stärke und Muth Unglück und Widerwärtigkeiten entgegen zu treten lehren, den Hang zu romanhaften und mystischen Lebensansichten ertödten, Ekel gegen das empfindelnde Geschwätz so mancher Modebücher erregen, und Geschmack an ernster und nützlicher Unterhaltung einflößen. Voll warmer Liebe zur Jugend, lehrt er ihr mit der innigsten, sein ganzes Wesen durchdrungenen Ueberzeugung, daß strenge Sittlichkeit, geläuterter Verstand, reger Fleiß und unermüdete Arbeitsamkeit im Beruf, der einzig sichere Weg zu einem nützlichen und dabei wahrhaft glücklichen Leben auf Erden, und die Hauptbedingung innerer Zufriedenheit sei. Er versteht es in seltenem Grade, nicht bloß seine Leser auf die angenehmste Art zu unterhalten, wohl wissend, daß die Herzen der Kinder sich jedem nützlichen Unterrichte nicht lieber öffnen, als wenn sie vergnügt sind, sondern dabei auch an den Faden der Erzählung *Grundkenntnisse* aller Art zu schürzen, unter denen hier nicht sowohl Anfangsgründe des *gelehrten* Wissens, als vielmehr diejenigen Vorbegriffe von Dingen aus dem häuslichen Leben, aus der Natur und aus dem weiten Kreise der gemeinen menschlichen Wirksamkeit zu verstehen sind, ohne welche alle andere Unterrichtsarten einem Gebäude gleichen, das keinen Grund hat. Welchem Alter und Stande der Kindheit und Jugend seine Schriften gewidmet sein mögen, es lernt aus ihnen nichts, was es in spätern Jahren zu berichtigen oder zurückzunehmen sich gedrungen fühlen mögte, was es nicht bereuen müßte, jemals vergessen zu haben. Indem sie dem Kinder- und Jugendsinn anständig und faßlich bleiben, geben sie auch dem Gemüthe ihrer Berather zu denken. Die Bescheidenheit, Einfachheit und Herzlichkeit seines Vortrags, thut seiner Gediegenheit keinen Abbruch. Sein Styl ist rein, lebhaft und fließend, und meisterhaft versteht er die Kunst, sich zu dem Fassungsvermögen der Jugend, die er unterrichten

will, herabzustimmen. Daher die ungewöhnliche Popularität, welche seine Schriften sich erwarben, die enthusiastische Liebe und Verehrung mit der seine Leser an ihm hängen!

Wenn die deutsche Lesewelt jetzt mehr als je den Besitz der Gesammtwerke ihrer klassischen Schriftsteller wünscht, und der Buchhandel den Erwerb derselben durch veranstaltete wohlfeile Ausgaben erleichtert, so dürfen wir glauben, daß auch diese vollständige Sammlung der Campeschen Kinder- und Jugendschriften eine willkommene Erscheinung für die deutsche Jugend sein, und sich einer regen Theilnahme zu erfreuen haben werde.

Aeltern und Erzieher erhalten durch sie eine Haus- und Familien-Bibliothek, die an Gehalt und Werth schwerlich durch andere Werke ersetzt werden könnte, ihren Kindern und Pflegbefohlenen eine unerschöpfliche Quelle von Freude und Belehrung verschafft, die in ihrer richtigen Stufenfolge für die allmählige Ausbildung, das Kind bis zum Jüngling und zur Jungfrau geleitet, und auch dem spätern Alter Unterhaltung und Belehrung in dem heiligsten und wichtigsten Geschäfte, der guten und richtigen Erziehung der Angehörigen, gewährt.

Die einzelnen Werke der Sammlung sind zu allgemein bekannt, als daß es einer Charakteristik derselben bedürfte. Es genügt, am Schlusse dieses die Titel aufzuführen, denen eine Angabe der letzten Auflage in welcher sie erschienen, der dazu gehörigen Kupfer und Karten, so wie des Preises für welchen sie, für sich bestehend, in besonderen saubern Ausgaben zu haben sind, hinzugefügt ist.

Für die Gesammtausgabe dieser Werke, in 37 Theilen die zusammen 718 Bogen, nach 8. gerechnet, enthalten, ist der überaus billige Subscriptionspreis von 10 Thlr. oder 18 fl. Rheinl. festgesetzt, wofür sie sauber kartonnirt, und zwar sämmtliche 37 Theile auf einmal, ohne weitere lästige Termine und Bedingungen, unmittelbar nach Bestellung geliefert werden.

Um diesen Preis, wonach der Bogen nicht mehr als 4 Pf. kostet, möglich zu machen, sind nur die zur Verständlichkeit nöthigen Kupfer und Karten beibehalten; doch betragen auch diese schon 52 Blätter.

Die Verlagshandlung erfüllt den Wunsch des verewigten Verfassers, durch solchen Preis seinen Schriften die möglichste Verbreitung und Gemeinnützigkeit zu geben, sie selbst weniger bemittelten Familien zugängig zu machen, und ihnen auch in ihrer Gesammtheit den Charakter eines Volksbuches für alle Klassen der deutschen Jugend zu verschaffen, den sie einzeln längst besitzen.

Sie fordert Alle, denen tüchtige und freudige Jugendbildung für Körper und Geist am Herzen liegt, namentlich alle Freunde und dankbaren Verehrer Campe's, die aus eigener Erfahrung wissen, welchen Schatz seine Schriften enthalten, auf, das Unternehmen nach Kräften zu befördern, fest überzeugt, daß es nicht leicht ein nützlicheres und angenehmeres Geschenk für die Jugend geben kann.

Es braucht nicht erst bemerkt zu werden, daß sich die Einzelwerke dieser Gesammt-Ausgabe auch bei verschiedenen Gelegenheiten und für verschiedene Empfänger, nach Alter und Fähigkeiten verwenden lassen.

Braunschweig, Januar 1829.

Schulbuchhandlung.

Inhalt von Campe's sämmtlichen Kinder- und Jugendschriften.

1r Theil. Neues ABC- und Lesebuch. M. 24 ill. Kpfrn. 21e Aufl. 12. geb. 1 Thlr. 12 Gr.

2r—7e Theil. Kleine Kinderbibliothek. 6 Thle. mit 6 Kpfrn. 12te Aufl. 12. geb. 3 Thlr.

8r Theil. Seelenlehre für Kinder. Mit 5 Kpfrn. 9te Aufl. 12 .... 16 Gr.

9r Theil. Sittenbüchlein für Kinder. Mit 1 Kpfr. 9te Aufl. 12 .... 9 Gr.

10e u. 11r Theil. Robinson der Jüngere. Mit 1 Kpfr. 20ste Aufl. 8. geb .... 18 Gr.

12r—14e Theil. Entdeckung von Amerika. Ein Unterhaltungsbuch für Kinder u. junge Leute. 3 Thle. m. 3 Kpfrn. u. 3 Kart. 11te Aufl. 12. geb .... 2 Thlr.

15e Theil. Geschichtliches Bilderbuch, oder die älteste Weltgeschichte in Bildern und Versen. M. 18 K. 21e Aufl. 12. geb ...... 2 Thlr. 8 Gr.

16r Theil. Klugheitslehren für Jünglinge, welche im Begriff stehen in die Welt zu treten. Mit 1 Kpfr. 6te Aufl. 12 .... 8 Gr.

17r—28e Theil. Erste Sammlung merkwürdiger Reisebeschreibungen für die Jugend. 12 Theile mit 12 Kpfrn. u. Kart. 5te Aufl. 12 .... 7 Thlr. 12 Gr.

Diese Sammlung enthält:

1) Heemskerk's und Barenz nördliche Entdeckungsreise und merkwürdige Schicksale.
2) Merkwürdige Abenteuer vier russischer Bootsmänner auf Spitzbergen.
3) Vasko de Gama's Reise nach Ostindien. Die erste welche um Afrika herum vollführt wurde.
4) Traurige Schicksale der Frau Godin Desodonais auf einer Reise von Riobamba, unweit Quito, durch das Amazonenland.
5) Campe's Reise von Hamburg bis in die Schweiz.
6) Beschreibung einer Reise um die Erdkugel, angestellt von dem Britt. Commadore Biron.
7) Beschreibung einer Reise um die Erdkugel, angestellt v. d. Brittischen Capitain Samuel Wallis.
8) Beschreibung einer Reise um die Erdkugel, angestellt v. d. Britt. Capitain Karteret.
9) Das Anziehendste und Merkwürdigste aus Johann Carver's Reisen durch das Innere von Nordamerika.
10) Wilhelm Isbrand Bontekn's merkwürdige Abenteuer auf einer Reise von Holland nach Ostindien.
11) Beschreibung einer Reise um die Erdkugel, angestellt von dem Brittischen Capitain Cook und den beiden Gelehrten Banks u. Solander.
12) P. Brydone's Reise d. Sicilien u. Malta.
13) Campe's Reise v. Braunschweig nach Paris.
14) Capitain Wilsons Schiffbruch bei den Pelju-Inseln.
15) Le Vaillant's Reise in das Innere v. Afrika, vom Vorgebirge der guten Hoffnung aus.
16) Lesseps Reise durch Kamtschatka und Sibirien.

29r—35e Theile. Neue Sammlung merkwürdiger Reisebeschreibungen für die Jugend. 7 Thle. m. 7 Kpfrn. u. Kart. 2te Aufl. 12 .... 3 Thlr. 18 Gr.

Diese Sammlung enthält:

1) Geschichte eines Schiffbruchs an der Küste von Arakan in Ostindien, nach dem Berichte eines jungen Engländers, des Schiffslieutenants W. Mackay.
2) Geschichte des Schiffbruchs u. der unglücklichen Gefangenschaft einer jungen Gräfin van Berke.
3) Schreiben aus Algier, von einem der ehemaligen Pflegesöhne des Herausgebers Gottlieb Böhl.
4) Samuel Turner's Gesandtschaftsreise an den Hof des Teschu Lama in Tibet.
5) Reise eines Deutschen nach dem See Oneida in Nordamerika.
6) Geschichte eines Schiffbruchs, welchen der englische Fähnrich Prentics in dem Nordamerikanischen Meerbusen St. Lorenz litt.
7) Hugh Boyd's Gesandtschaftsreise nach Candy, auf Ceylon.
8) Reise in das Land der Kaffern. Ein kurzer Auszug aus J. Barrow's Reisen durch das Innere des südlichen Afrika.
9) Campe's Reise durch England und Frankreich, in Briefen an einen jungen Freund in Deutschland.
10) Campe's Rückreise von Paris nach Braunschweig, in Briefen an einen jungen Freund in Deutschland.
11) Reise in das Land der Buschmänner. Ein Auszug aus J. Barrow's Reise in das Innere des südlichen Afrika.
12) Campe's Reise von Braunschweig nach Carlsbad und durch Böhmen, in Briefen von Eduard und Carl.

36r Theil. Väterlicher Rath für meine Tochter. 9te Aufl. 8. geh .... 1 Thlr.

37r Theil. Theophron, oder der erfahrene Rathgeber für die unerfahrene Jugend. 8te A. 8. geh .... 20 [illegible]

Ankündigung
und
Einladung zur Subscription.

Gesammelte Schriften

von

Wilhelm Traugott Krug,
Professor der Philosophie an der Universität zu Leipzig.

In vier Abtheilungen, jede von zwei bis vier Bänden,
der Band zu 30 — 40 Bogen gr. 8°

Subscriptionspreise.

Für die Unterzeichner auf sämmtliche Abtheilungen:
24 Bogen auf geglättetem gros Med. Velinpapier 1 Rthlr.

Für die Unterzeichner auf einzelne Abtheilungen:
24 Bogen auf geglättetem gros Med. Velinpapier 1 Rthlr. 6 Ggr.

Braunschweig, bei Friedrich Vieweg.

Durch vielfache Anregung von außen, mehr noch aber durch den Gedanken, daß der lebende Schriftsteller als Sammler seiner eignen Werke in der Auswahl, Anordnung und Verbesserung derselben völlige Freiheit hat, bin ich zu dem Entschlusse bestimmt worden, auch von meinen, seit dem Jahre 1794 erschienenen, Schriften eine Sammlung zu veranstalten. Sie wird in folgende vier Abtheilungen zerfallen:

will, herabzustimmen. Daher die ungewöhnliche Popularität, welche seine Schriften sich erwarben, die enthusiast rung mit der seine Leser an ihm hängen!

Wenn die deutsche Lesewelt jetzt mehr al sammtwerke ihrer klassischen Schriftsteller wi handel den Erwerb derselben durch veranstalt erleichtert, so dürfen wir glauben, daß auc **Sammlung der Campeschen Kinder- ten** eine willkommene Erscheinung für die de sich einer regen Theilnahme zu erfreuen habe

Aeltern und Erzieher erhalten durch sie lien-Bibliothek, die an Gehalt und Werth Werke ersetzt werden könnte, ihren Kindern u unerschöpfliche Quelle von Freude und Belehru richtigen Stufenfolge für die allmählige An zum Jüngling und zur Jungfrau geleitet, un ter Unterhaltung und Belehrung in dem heilig schäfte, der guten und richtigen Erziehung der

Die einzelnen Werke der Sammlung sin als daß es einer Charakteristik derselben be Schlusse dieses die Titel aufzuführen, denen Auflage in welcher sie erschienen, der dazu Karten, so wie des Preises für welchen sie, f sonderen saubern Ausgaben zu haben sind, i

Für die Gesammtausgabe dieser Werke,

Inhalt von Ca

1e Theil. Neues A B C- und Lesebuch. M. 24 ill. Kpfrn. 2te Aufl. 12. geb. 1 Thlr. 12 Gr.

2r — 7e Theil. Kleine Kinderbibliothek. 6 Thle. mit 6 Kpfrn. 12te Aufl. 12. geb. 3 Thlr.

8e Theil. Seelenlehre für Kinder. Mit 5 Kpfrn. 9te Aufl. 12..................16 Gr.

9e Theil. Sittenbüchlein für Kinder. Mit 1 Kpfr. 9te Aufl. 12..................9 Gr.

10r u. 11r Theil. Robinson der Jüngere. Mit 1 Kpfr. 20ste Aufl. 8. geb............18 Gr.

12r — 14e Theil. Entdeckung von Amerika. Ein Unterhaltungsbuch für Kinder u. junge Leute. 3 Thle. m. 3 Kpfrn. u. 3 Kart. 11te Aufl. 12. geb.........................2 Thlr.

15e Theil. Geschichtliches Bilderbuch, oder die älteste Weltgeschichte in Bildern und Versen. M. 18 K. 21e Aufl. 12. geb......2 Thlr. 8 Gr.

16r Theil. Klugheitslehren für Jünglinge, welche im Begriff stehen in die Welt zu treten. Mit 1 Kpfr. 6te Aufl. 12.............8 Gr.

17r — 28e Theil. Erste Sammlung merkwürdiger Reisebeschreibungen für die Jugend. 12 Theile mit 12 Kpfrn. u. Kart. 5te Aufl. 12..............................7 Thlr. 12 Gr.

Diese Sammlung enthält:

1) Hermskerk's und Barenz nördliche Entdeckungsreise und merkwürdige Schicksale.
2) Merkwürdige Abenteuer vier russischer Bootsmänner auf Spitzbergen.
3) Vasko de Gama's Reise nach Ostindien Die erste welche um Afrika herum geführt wurde.
4) Traurige Schicksale der Frau God odonnis auf einer Reise von Ri unweit Quito, durch das Amazon

sammen 718 Bogen, nach 8. gerechnet, enthalten, ist der überaus

1) **Theologische Schriften.**
2) **Politische Schriften.**
3) **Philosophische Schriften.**
4) **Schriften vermischten Inhalts** (philologischen, historischen, ästhetischen &c.)

Jede Abtheilung bildet ein Ganzes für sich, und wird aus 2 bis 4 Bänden von 30 bis 40 Bogen in groß 8°. bestehen. Die größeren Werke (Fundamentalphilosophie, System der theoret. und der prakt. Philosophie, Handbuch der Philosophie, Geschichte der Philosophie &c.) bleiben ausgeschlossen, weil sonst die Sammlung zu bändereich und kostspielig werden würde, und weil auch jene schon öfter aufgelegten Werke sich in zu vielen Händen befinden, als daß es rathsam wäre, sie in diese Sammlung aufzunehmen.

Da es mit Recht heißt: Ab Jove principium, und da ich selbst meine schriftstellerische Laufbahn mit theologischen Arbeiten begonnen habe, so soll auch hier mit denselben der Anfang gemacht werden.

Es wird aber diese erste Abtheilung aus zwei Bänden bestehen. Der erste wird eine neue und verbesserte Ausgabe der Briefe über die Perfektibilität der geoffenbarten Religion, nebst anderweiten Beiträgen zur theologischen Dogmatik und Moral enthalten; der zweite hingegen Beiträge zur Kirchengeschichte und zum Kirchenrechte, besonders in Bezug auf den Kampf zwischen Katholizismus und Protestantismus, Razionalismus und Supernaturalismus, mithin theils apologetisch, theils polemisch sein; wobei es sich von selbst versteht, daß sich des Verfassers Apologetik und Polemik überall innerhalb der Gränzen des Rechts und des Anstandes bewegen wird. Die übrigen drei Abtheilungen sollen nach der oben angedeuteten Ordnung auf einander folgen.

Die Schriften jeder Abtheilung werden chronologisch geordnet, oder wenn irgendwo um des Zusammenhangs willen von dieser Ordnung abgewichen werden müßte, so wird doch wenigstens bei jeder Schrift das Jahr ihrer ersten Erscheinung angezeigt werden. Wo sich im Laufe der Zeit meine

te eines jungen Engländers, des Schiffs- lenants W. Mackay.

geber für die unerfahrene Jugend. 8te 8. geb.................................20

Ansichten von gewissen Gegenständen verändert haben, wird dieß unter dem Texte oder in einem Anhange bemerkt werden, damit der Leser selbst beurtheilen könne, ob das Frühere oder das Spätere das Bessere sei.

Auch neue Aufsätze werden hinzu kommen.

Um nun theils dem Publikum den Ankauf zu erleichtern, theils aber auch den Nachdruckern, die mich leider schon oft geplündert haben, ihr böses Handwerk zu verleiden, soll diese Sammlung auf Unterzeichnung, jedoch ohne Vorauszahlung, für einen möglichst billigen Preis herausgegeben werden. Auch steht es Jedem frei, entweder auf das Ganze oder bloß auf einzele Abtheilungen zu unterzeichnen. Die Namen der Unterzeichner werden vorgedruckt, und sind daher möglichst deutlich anzugeben. Uebrigens wird sich der Herr Verleger wegen des Merkantilischen dieser literarischen Unternehmung, für deren Beförderung meine Freunde und Bekannten sich gefälligst interessiren wollen, im Nachfolgenden näher erklären.

Leipzig, im Nov. 1828.

Krug.

Mit dem Verlage der vorstehend angekündigten Werke beehrt, habe ich in Bezug auf das Typographische und Merkantilische des Unternehmens Folgendes hinzuzufügen.

Ueberzeugt, daß Deutschland mehr als früher, die Werke seiner bedeutendsten Schriftsteller in sorgfältig veranstalteten Ausgaben zu besitzen wünscht, wird es mir im vorliegenden Falle besondere Pflicht sein, durch eine, des innern Gehaltes würdige äußere Ausstattung, meine Achtung für die Wissenschaft, das Publikum und den Herrn Verfasser zu bethätigen.

Krug's Schriften erscheinen in zwei verschiedenen Ausgaben; für die Subscribenten, auf geglättetem Velinpapier in gr. 8°, Format, Schrift und Papier dieser Ankündigung gleich; — für die späteren Käufer, auf gutem Med. Druckpapier und um die Hälfte theurer.

will, herabzustimmen. Daher die ungewöhnliche Popularität, welche | sammen 718 Bogen, nach 8. gerechnet, enthalten, ist der überaus|
seine Schriften sich erwarben, die enthusiast
rung mit der seine Leser an ihm hängen!

Wenn die deutsche Lesewelt jetzt mehr a
sammtwerke ihrer klassischen Schriftsteller w
handel den Erwerb derselben durch veranstalt
erleichtert, so dürfen wir glauben, daß au
Sammlung der Campeschen Kinder-
ten eine willkommene Erscheinung für die de
sich einer regen Theilnahme zu erfreuen habe

Aeltern und Erzieher erhalten durch sie
lien-Bibliothek, die an Gehalt und Werth
Werke ersetzt werden könnte, ihren Kindern
unerschöpfliche Quelle von Freude und Belehru
richtigen Stufenfolge für die allmählige Au
zum Jüngling und zur Jungfrau geleitet, un
ter Unterhaltung und Belehrung in dem heilig
schäfte, der guten und richtigen Erziehung der

Die einzelnen Werke der Sammlung sin
als daß es einer Charakteristik derselben bed
Schlusse dieses die Titel aufzuführen, denen
Auflage in welcher sie erschienen, der dazu
Karten, so wie des Preises für welchen sie,
sonderen saubern Ausgaben zu haben sind,

Für die Gesammtausgabe dieser Werke,

Die Unterzeichnung geschieht entweder auf alle 4 Abtheilungen zusammen, und ist dann für das Ganze bindend, oder auf einzelne Abtheilungen für sich bestehend, und verpflichtet dann nur zum Ankaufe der sämmtlichen Theile jeder Abtheilung.

In der Voraussetzung reger Theilnahme des gelehrten und wissenschaftlich gebildeten Publikums ist dabei möglichst auf Wohlfeilheit Rücksicht genommen.

Der Subscriptionspreis für die, gleich anfänglich auf die ganze Sammlung Unterzeichnenden, ist für 24 Bogen 1 Rthlr. C. M. oder 1 Fl. 48 Kr. Rheinisch; für die Unterzeichner auf die einzelnen Abtheilungen, 1 Rthlr. 6 Ggr. C. M. oder 2 Fl. 15 Kr. Rheinisch.

Später tritt der um die Hälfte erhöhete Ladenpreis ein.

Vorausbezahlung wird nicht verlangt; dagegen ist Zahlung des Subscriptionspreises, bei Ablieferung jedes Bandes, Bedingung.

Persönliche und literarische Freunde des Verfassers, die sich in ihrem Kreise für dieses Unternehmen verwenden, und mir ihre Bestellung direkt zukommen lassen, erhalten für ihre gefällige Bemühung auf 6 Exemplare ein siebentes frei.

Die Namen der Subscribenten werden dem Werke vorgedruckt, und bitte ich bis spätestens Ostern 1829, um deutlich geschriebene Angabe derselben.

Die erste Abtheilung wird aus 2, die zweite aus 3, die dritte aus 4 und die vierte aus 2 Bänden, jeden von 30—40 Bogen bestehen.

Die erste Abtheilung soll im Laufe des Sommers 1829 erscheinen, und sind solche Veranstaltungen, sowohl von Seiten des Herrn Verfassers als des Verlegers, getroffen, daß der Druck ununterbrochen fortgehen, und jede Leipziger Oster- und Michaelis-Messe eine Abtheilung geliefert, mithin das ganze Unternehmen in 2 Jahren beendigt sein wird.

Braunschweig, im November 1828.

Friedrich Vieweg.



Inhalt von Ca

1r Theil. Neues A B C- und Lesebuch. M. 24 ill. Kpfrn. 21e Aufl. 12. geb. 1 Thlr. 12 Gr.

2r—7r Theil. Kleine Kinderbibliothek. 6 Thle. mit 6 Kpfrn. 12te Aufl. 12. geb. 3 Thlr.

8r Theil. Seelenlehre für Kinder. Mit 5 Kpfrn. 9te Aufl. 12. . . . . 16 Gr.

9r Theil. Sittenbüchlein für Kinder. Mit 1 Kpfr. 9te Aufl. 12. . . . . 9 Gr.

10r u. 11r Theil. Robinson der Jüngere. Mit 1 Kpfr. 20ste Aufl. 8. geb. . . . . 18 Gr.

12r—14r Theil. Entdeckung von Amerika. Ein Unterhaltungsbuch für Kinder u. junge Leute. 3 Thle. m. 3 Kpfrn. u. 3 Kart. 11te Aufl. 12. geb. . . . . 2 Thlr.

15r Theil. Geschichtliches Bilderbuch, oder die älteste Weltgeschichte in Bildern und Versen. M. 18 K. 2te Aufl. 12. geb. . . . . . 2 Thlr. 8 Gr.

16r Theil. Klugheitslehren für Jünglinge, welche im Begriff stehen in die Welt zu treten. Mit 1 Kpfr. 6te Aufl. 12. . . . . 8 Gr.

17r—28r Theil. Erste Sammlung merkwürdiger Reisebeschreibungen für die Jugend. 12 Theile mit 12 Kpfrn. u. Kart. 5te Aufl. 12. . . . . 7 Thlr. 12 Gr.

Diese Sammlung enthält:

1) Hemskerk's und Barenz nördliche Entdeckungsreise und merkwürdige Schicksale.
2) Merkwürdige Abenteuer vier russischer Bootsmänner auf Spitzbergen.
3) Vasko de Gama's Reise nach Ostind-
Die erste welche um Afrika herum
führt wurde.
3) Traurige Schicksale der Frau G
odonais auf einer Reise von R
unweit Quito, durch das Amazo

... eines jungen Engländers, des Schiffs-
lieutenants W. Mackay.

geber für die unerfahrene Jugend. Mit
8. geb 20

